ESEMPLARE

O SIA

SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO

DI

CONTRAPPUNTO FUGATO

DEDICATO

All' Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore

GENNARO ADELELMO PIGNATELLI

ARCIVESCOVO DI BARI

DA F. GIAMBATTISTA MARTINI MINOR CONVENTUALE
Accademico dell' Instituto delle Scienze, e Filarm.

PARTE SECONDA.



IN BOLOGNA



Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze.
Con licenza de' Superiori.

ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISSIMO MONSIGNORE.

EGli è da gran tempo, Monsignore Illño, e Rño, che sentivami acceso d' un vivo desiderio di darvi qualche pubblica testimonianza dell' alta stima in cui ho mai sempre avuto il sublime vostro merito, e della sì giusta, e ben dovuta mia riconoscenza per la somma benignità, e parzialissimo amor vostro, di cui mi siete stato sempre sì liberale, e cortese. Ravvivasi questo mio ardente desiderio ogni volta che alla mia mente si presentava la veneratissima vostra Persona con quel sì ricco, e nobil corteggio di tante belle, e amabili prerogative, che in Voi sì luminose risplendono, e che meritamente a Voi ne tirano la riverenza, l' amore, e l' universale ammirazione. Veniva crescendo ancora al rinnovarsi nella mia memoria que' tratti vostri gentili, e affettuosi verso di me praticati nel tempo che nel vostro soggiorno in questa Città mi degnavate delle vostre graziose visite, e della giocondissima vostra conversazione. Per la qual cosa sono ito più volte meco stesso divisando in qual maniera per avventura recar potessi a buon fine questo mio desiderio. Ma come mai lusingarmi d' ottenerne l' intento, se dando un solo spassionato riflesso alla mia meschinità, questa me

ne

ne faceva venir meno ogni ſperanza? Se non che, nel mentre che ſtavami coll' animo abbattuto, e pieno di ſcontentezza per non trovar maniera di venir a capo del mio diſegno, ecco riſovvenirmi in buon punto il voſtro nobil genio per la Muſica, e il finiſſimo voſtro diſcernimento delle grazie, e bellezze della medeſima, anzi l' averla Voi ancora talora negli anni più floridi di voſtra età eſercitata per recare qualche ſollievo alla voſtra mente continuamente applicata allo ſtudio delle Scienze più ſublimi da Voi acquiſtate in sì eminente grado da non avere punto di che emulare agli Uomini più dotti, e rinomati della noſtra Italia; nel riſovvenirmi, diſſi, l' animo voſtro tutto propenſo, e ben formato per la Muſica, gittai uno ſguardo ſu queſto Eſemplare, o ſia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto, e mi ſentii toſto rincorato, e gagliardamente ſtimolato a farvene una riſpettoſa offerta ſulla viva fidanza, che ſarebbe ſtata da voi corteſemente accolta, e come coſa di voſtro genio, e altresì come un' atteſtato della mia riſpettoſa oſſervanza, e del riconoſcente animo mio. Su tale rifleſſo per tanto mi ſon fatto cuore di preſentarvela, ſupplicandovi a degnarla del voſtro benigno aggradimento, che in tal guiſa avrò il piacere di vedere adempiute le mie ſperanze, e ſoddisfatto in qualche maniera l' antico mio deſiderio. Le Compoſizioni che formano queſta Raccolta d' Eſempj certamente lo meritano, eſſendo nobili parti de' più celebri, ed eccellenti Compoſitori di Contrappunto, che ſiano ſtati da tre ſecoli a queſta parte, e ſe fra le molte graviſſime voſtre occupazioni inſeparabili da quella eminente dignità, che ſoſtenete con tanto voſtro decoro, e con tanto vantaggio di codeſta voſtra riſpettabiliſſima Dioceſi, non iſdegnarete di dar loro una benigna occhiata, le ravviſerete ben degne di tutta la voſtra più grata accoglienza. Le Oſſervazioni poi da me aggiunte, ad ognuna di loro unicamente per il buon cuore di giovare ai Giovani Compoſitori, loro additando con la ſcorta degli anzidetti inſigni Maeſtri la vera maniera di comporre in Contrappunto, ſe non meritano il voſtro aggradimento per la loro debolezza, lo ſperano nondimeno per l' animo affettuoſiſſimo, e riſpettoſiſſimo di chi ſi dà l' onore di offerirvele. Piacciavi per tanto, Monſignore Illmo, e Rmo, d' accoglierla con la ſolita umaniſſima voſtra degnazione, come ſpero, e di bel nuovo ve ne ſupplico, che così e l' une, e le altre ſe ne andranno liete, e faſtoſe recando in fronte il glorioſo voſtro Nome, e tutte giulive per l' onore che loro ne verrà dall' eſſere da Voi grazioſamente accolte; ed io intanto col più profondo riſpetto inchinato al bacio della Voſtra Sagra Veſte con più di coraggio mi darò il bel vanto d' eſſere

Di V. S. Illma, e Rma

Bologna li 25. Aprile 1775.

Umiliſſimo devotiſſimo obbligatiſſimo Servitore
F. Giambattiſta Martini.

PREFAZIONE.

AVendo nella Prima Parte di questo Esemplare esposte le Regole più esenziali di Contrappunto, singolarmente per comporre sopra del Canto fermo, era ben di dovere, che per compimento dell' Opera, io dimostrassi ai Giovani Compositori l' Arte di comporre le Fughe. Questa è quella parte di Musica universalmente sempre tenuta in gran pregio (1), la quale più d' ogni altra richiede nel Compositore una perfetta cognizione delle Regole, talche senza un pieno possesso delle medesime per quanto sia abbondante di foco, di buon gusto, e fecondo d' idee non arriverà già mai ad esercitarla con decoro, e perfezione. Questa altresì, non ostante la varietà dello Stile di quando in quando introdotta nella Musica, si è sempre conservata fino a' giorni nostri, e col variarsi dello stile, e del gusto, sebbene abbia patita qualche alterazione, e benchè alcuni pochi Compositori, mal sofferenti della fatica, si studiino di screditarla, e bandirla dalle loro Composizioni, con tutto ciò, ad onta d' ogni loro sforzo, si è sempre mantenuta, e tutt' ora si mantiene la stessa, come saggiamente ha avvertito Monf. Marpourg, il quale nel suo pregievole *Traite de la Fugue, et du Contrepoint a Berlin* 1756. Egli si esprime: *Fra tutti li generi di Composizione, la Fuga è la sola, che si è sempre sostenuta contro li capricj della moda. Li Secoli non l' hanno punto fatta cangiar di forma; e le Fughe composte di cento anni fa, sono ancora così nuove, come se fossero composte a' giorni nostri* (2). In fatti in quasi tutte le sorta di Musica, fuori di quella, che è di una sola Voce senza alcun accompagnamento, incontrasi qualche specie d' Imitazione, che come vedremo è una parte della Fuga, essendo cosa naturale, che nel cantare, nel sonare in compagnia, uno procuri in qualche modo d' imitar l' altro; e l' istessa Musica Teatrale, con tutto che sia aliena dagli Artificj più singolari, che ci insegna l' Arte di Contrappunto, e unicamente cerchi il puro diletto, ciò non ostante rare rarissime sono quelle Arie, nelle quali non ritrovisi introdotta qualche vicendevole *Proposta*, e *Risposta*, singolarmente fra gli Strumenti, che accompagnano il Cantante. Ne abbiamo un' evidente riprova nei Duetti, Terzetti, Quartetti Teatrali, i quali principalmente sono composti di *Proposte*, e di *Risposte*, che gli Attori vicendevolmente fra di loro si danno. Che più! vediamo intro-

(1) *P. Athanas. Kircherus Musurgia Univers. lib.* 5. §. 2. *T.* 1. *pag.* 368. Principalis figura apud Musicos Fuga est, quæ tanto in precio habetur, ut non pro artificiosa cantilena habeatur, quæ non laboratissimis referta sit fugis; & itanè quemadmodum ex figurarum artificioso contextu in Oratoria facultate Rhetoris elucet ingenium, ita & Musici ingenium felix ex fugarum longè pulcherrima serie, æstimandum est.

(2) *Preface.* De tous les genres de composition, la fugue est la seule qui se soit toûjours soutenuë contre les caprices de la mode. Les siècles ne l' ont point fait changer de forme; et les fugues composèes il y a cent ans, sont encore aussi neuves que si elles l' avoient été de nos jours.

dotto a' giorni noſtri da uno de' più eccellenti Compoſitori di Muſica Drammatica Niccola Piccini un Canone all' Uniſſono a due Voci ſu quelle parole del Dramma giocoſo intitolato: *La buona figliuola*, che dice: *E' tal contento, quello ch' io ſento*, il quale fa piena teſtimonianza, che il Contrappunto Fugato, per quante mutazioni di ſtile, di guſto, di vivacità, d' idee ſiano ſtate a' giorni noſtri introdotte, non è però in alcun modo sbandito dalla noſtra Muſica, e ſpecialmente Eccleſiaſtica, nella quale, non oſtante le tante vivaci, e brillanti idee introdottevi, ſi conſerva ancora appreſſo ſingolarmente i più periti Maeſtri. A queſti ſi deve la gloria di avervi aggiunto un ſingolar pregio, che conſiſte in renderle più naturali, e dilettevoli col toglier loro una certa durezza, che le rendeva nojoſe, e ſpiacevoli agli Aſcoltanti (1); e queſto appunto è quel pregio, che i Giovani Compoſitori ad ogni coſto procurar debbono alle loro Fughe, e che mai abbaſtanza può loro raccomandarſi. Quindi dopo d' avere dagli Eſempj di queſta Seconda Parte, e da tanti altri più eccellenti Maeſtri rilevato quanto inſegna l' Arte per comporre qualunque ſorta di Fuga, debbono uſare tutto lo ſtudio per render le loro Fughe paſtoſe, dilettevoli, e grazioſe, con abbelirle di quegli ornamenti proprj di tal ſorta di Muſica, reſtando perſuaſi, che una Fuga condotta con tutte le più eſatte Regole dell' Arte, non giunge che a ottenere qualche ammirazione, e applauſo non ſempre ſincero di pochi Profeſſori di Muſica, ma nell' iſteſſo tempo viene a recar noja, e ſvogliatezza a tutto il numero degli Uditori. Debbono altresì nel comporre le Fughe adattarſi alle circoſtanze, poichè non tutte le Fughe richieggono gl' iſteſſi ornamenti, eſſendo fuor di dubbio, che in una Fuga a quattro, e più Voci, che deve eſſere cantata dal ripieno di tutte le Voci coll' accompagnamento di tutti gli Strumenti in una Muſica copioſa di Parti, non devono introdurſi quegli ornamenti, e quei vezzi, che ſono proprj d' un Duetto, d' un Terzetto concertato, e cantato dalle ſole Parti di cui è compoſto, perchè quella diſpoſizione, che ritrovaſi nelle Parti di Concerto, non ritrovaſi nelle Parti del Ripieno, e quegli ornamenti, che perfettamente verranno eſeguiti da pochi, non poſſono eſſere eſeguiti eſattamente da molti. Egli è pure il bel pregio d'un Compoſitore il ſaperſi adattare a tutte le circoſtanze, e a tutti gli Stili, ma per giungere a tanto, è neceſſario, che abbia un poſſeſſo non ordinario di tutta l' Arte del Contrappunto, perchè nel condurre una Fuga occorre di far uſo di qualunque Artificio, e di tutte le Eccezioni, che ci inſegna il Contrappunto. E pur anche neceſſario un poſſeſſo non mediocre di tutte le Specie di Contrappunto Doppio, mentre rare rariſſime ſono le Fughe, nelle quali non ſi trovi introdotta qualche Specie di Contrappunto Doppio (2). Sin quì abbiamo parlato della Fuga in generale, reſta ora a parlare in particolare, con dimoſtrare con tutta la poſſibile chiarezza, e brevità quanto occorre per condurre a buon termine una Fuga. RE-

(1) *Joan. Joſeph Fux Gradus ad Parnaſſum lib. 2. Exercit V. Lect. 4. pag. 165.*
(2) *Vedi la prima Parte di queſto Eſemplare pag. 53. ſeg.*

REGOLE
PER COMPORRE LA FUGA.

Definizione della Fuga.

VArj furono i vocaboli, coi quali fu chiamata questa sorta di Contrappunto; l' uno di *Fuga*, che è il più universale, e comune fra i Professori di Musica (1), che in appresso spiegaremo; l' altro di *Conseguenza* (2), perchè dopo la *Proposta* formata da una Parte cantante, ne viene conseguentemente dopo un dato tempo, la *Risposta* dalle altre Parti. Il terzo di *Reditta* (3), perchè una parte ridice quanto antecedentemente è stato detto da un' altra. L' ultimo d' *Imitazione* (4), perchè una Parte viene imitata da un' altra. Presentemente daremo la difinizione del primo vocabolo *Fuga*, come il più usuale, e riproduremo quella del Zarlino, che fu riferita alla pag. 55. nella prima Parte di questo Esemplare, come la più esatta, e compita in tutte le sue parti. La *Fuga* dice egli, *e la Repplica, o Reditta di una particella, ovvero di tutta la modulazione fatta da una parte grave, ovvero acuta della cantilena: da un' altra parte, ovvero dalle altre parti del concento, procedendo l' una dopo l' altra per alquanto spacio di tempo per gl' istessi Intervalli nello istesso suono, o voce; o veramente per una Diapason*, cioè Ottava, *ovver Diapente*, cioè Quinta, *o pure per una Diatessaron*, cioè Quarta *più grave, o più acuta* (5).

Del Soggetto, o sia Proposta.

SIccome la *Fuga* è composta di *Proposta*, e di *Risposta*, come si deduce dalla Definizione descritta, perciò in primo luogo esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore quanto spetta alla prima Parte della *Fuga*, che è la *Proposta*. Fu chiamata questa coi vocaboli di *Antecedente* (6), perchè serve di regola alle altre Parti, che vengono dedotte dopo di essa; di *Guida* (7), perchè la Parte, che propone è la guida delle altre Parti; viene in fine universalmente chiamata *Soggetto*, come spiega il Zarlino (8) *di ogni compositione musicale si chiama quella*

 Par-

(1) *M. Sebastien de Brossard. Dictionaire de Musiq. pag. mihi 39. I. I. Rousseau Diction. de Musique pag. 224.*
(2) *M. Sebast. de Brossard. loc. cit.*
(3) *Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 54. Ediz. 1580.*
(4) *Petr. Aron de Instit. Harmon. lib. 3. cap. 52. Scipione Cerreto Napolit. Pratica Musi. lib. 5. cap. 15. pag. 212. Oratio Tigrini Compend. della Musi. lib. 4. cap. 5. pag. 107.*
(5) *Instit. Harmon. P. 3. cap. 54. Edit. del 1573.*
(6) *Petr. Aron loc. cit.* Imitatio in Cantilenis sive fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio, sive fugatio: quia Subsequens, vel Antecedens præcedentis voces partis, vel subsequentis easdem nomine, sed locis diversas repetit.
(7) *Oratio Tigrini loc. cit. pag. 104. P. Domen. Scorpioni Min. Conv. Riflessi. Armon. lib. 1. pag. 173.*
(8) *Loc. cit. cap. 26.*

Parte, sopra la quale il Compositore cava la inventione di far le altre parti della Cantilena, siano quante si vogliano. Dalla natura, e qualità del Soggetto dipende molto il buono, e cattivo esito della Fuga, onde deve con ogni più esatta diligenza il Giovane Compositore procurare, che sia perfetto in tutte le sue parti. Deve ancora avvertire, che il Soggetto sia d' una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una battuta e mezzo di Tempo Ordinario, nè che sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stucchevole, e in vece di *Soggetto*, deve chiamarsi *Andamento*; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto *Attacco*, che *Soggetto*. Di questi tre Vocaboli se ne è fatta menzione tanto nella prima Parte, che in questa seconda dell' Esemplare, ed ora non sarà che di vantaggio al Giovane Compositore il porli sotto gli occhi l' Esempio di cadauno dei nominati tre vocaboli; e indicarne la natura, e la differenza, che fra di loro passa.

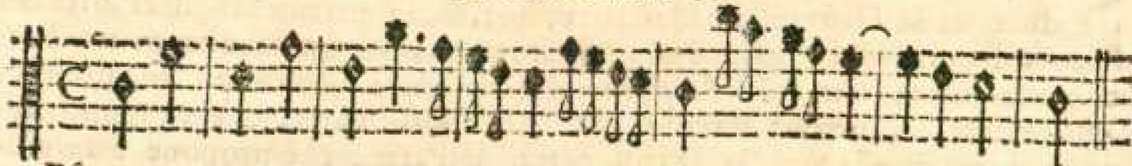
Soggetto.



Attacco.



Andamento.



Esporremo le qualità di questi due ultimi vocaboli, riserbandoci a trattare del *Soggetto* in terzo luogo, perchè essendo il più degno, richiede d' esser trattato con più precisione, ed estensione degli altri due.

Dell' Attacco.

L' *Attacco* è una specie di Soggetto breve, il quale non è legato a tutte le leggi prescritte alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle Parti che rispondano vien permesso di attaccar le Risposte in qualunque Corda loro si presenti, e loro sia co-

comodo, come si rileva dal seguente Esempio, che non è, che un semplice abbozzo a tre Voci dell' accennato *Attacco*.



Abbenchè l' *Attacco* per se stesso non sia di quel valore, quanto è il *Soggetto*, egli è però tale, che in tante occasioni è molto necessario; e l' esperienza ci manifesta il singolar piacere, che reca agli Ascoltanti. Un bell' Esempio proposto alla pag. 54. nella *Salve Regina* a 3. Voci di Francesco Foggia servirà di un gran lume al Giovane Compositore per apprendere l' Arte di condurre a perfezione questa specie di Fuga, di cui è abbondante l' accennata Composizione.

Dell' Andamento.

L' *Andamento* è un giro di Note, che si estende per le Corde del Tuono in cui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle volte egli è composto di una sola parte, e alle volte di due; alle volte non un solo, ma due Andamenti ritrovansi assieme uniti. Di questa ultima specie se ne incontrano alcuni sparsi in questa seconda Parte, ma specialmente alla pag. 51. quello a 3. Voci di Francesco Foggia sopra le parole: *Et inventus est justus*, che è veramente singolare. In esso vien proposto dal Basso un' *Andamento*, e dalle due Parti Alto, e Tenore ne vien proposto un' altro, i quali due *Andamenti* cambiandosi fra le Parti, e modulando per varj Tuoni, vengono nell' istesso tempo a recar piacere, e far spiccare il valore dell' Autore, che rivoltando in varj modi questi due *Andamenti*, ne forma tanti Contrappunti Doppj. Della prima specie di *Andamento* vedasi in questa seconda Parte alla pag. 295. L' Esempio II. a 8. Voci di Paolo Agostini, in cui riscontrasi un' *Andamento* nel quale il Soprano, e il Contralto del primo Coro formano la Scala ascendente composta dalle sei Sillabe *La sol fa mi re do*. Dell' Andamento poi, che in se racchiude due Parti,

ti, eccone un piccolo Saggio nel ſeguente Eſempio. La prima parte ſi eſtende dalla Lettera (A) ſino alla (B), e la ſeconda dalla (B) ſino alla (C).







Que-

Questo istesso *Andamento* potrebbe condursi modulando per le Corde degli altri Tuoni coerenti, e relativi al Tuono fondamentale nel seguente modo:



Usarono questi *Andamenti* i Maestri nel comporre *Ricercari*, e *Solfeggi*, così pure *Graduali*, ed *Offertorj* concertati a due, o tre sole Voci, affinchè, essendo poche le parole, si estendesse la Musica per tutto quel tempo, che richiedono le Cerimonie del Santo Sagrificio della Messa. Ma siccome questi *Andamenti* introdotti in una Fuga a quattro, e più Voci possono riuscir più lunghi del bisogno, e cagionar tedio, e fastidio agli Uditori, prudentemente v' introdussero qualche *Divertimento*, o qualche distinta *Modulazione* (1), e in questo modo li ridussero a recar piacere, anziche noja, come vedesi praticato nel citato Esempio di Paolo Agostini.

Del Soggetto.

IL *Soggetto* sopra del quale è fondata, e condotta la Fuga, è quella Parte della Cantilena, che serve di *Propósta*, e alla quale vengono obbligate di rispondere le altre Parti del Concento. La Parte che propone si chiama *Antecedente*, o *Guida* (2), e le Parti, che rispondono, diconsi *Conseguenti* (3). E in libertà del Compositore lo sciegliere qualunque Parte gli piaccia (4), che formi la *Proposta*, o sia *Soggetto*. Erano però soliti per lo più i Maestri a tenere il seguente me-

(1) *Marpourg Traite de la Fugue P. 1. Cap. 4. §. 9. pag. 40.*

(2) *Gio: Andr. Angelini Bontempi Histor. Musica pag. 244. Gio: Maria Bononcini Musico Pratico P. 2. Cap. 12. pag. 99.*

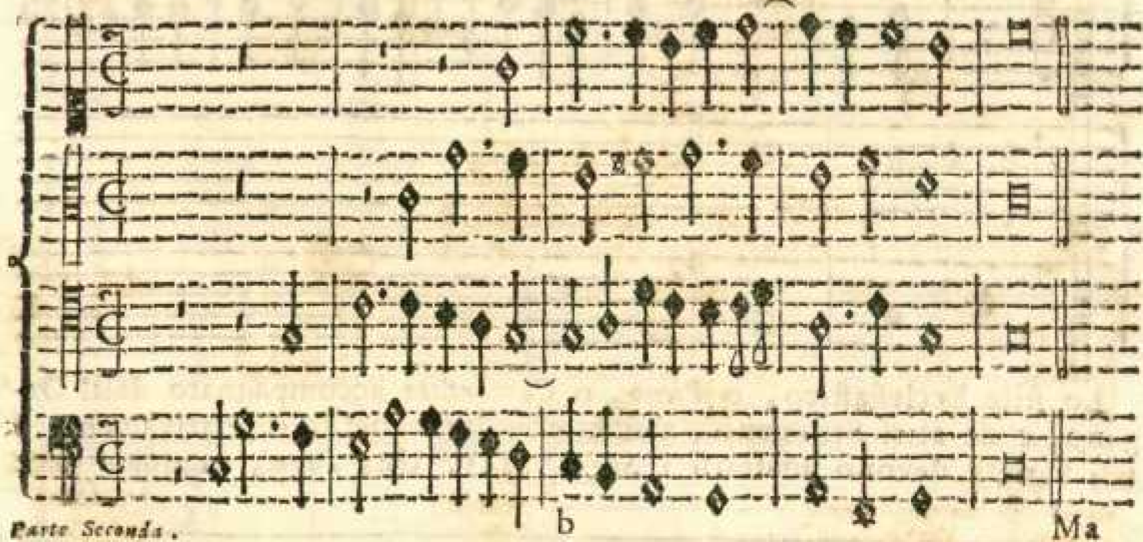
(3) *Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 54. Edit. 1589. P. Domenico Scorpione Min. Conv. Rifless. Armon. lib. 2. pag. 196.*

(4) *Pietro Pontio Dialogo di Musi. Teor., e Prat. P. 2. pag. 56.*

metodo; cioè, fe il *Soggetto* dall' Ottava del Tuono fondamentale della Fuga difcendeva alla Quinta, fi fervivano per proporre il *Soggetto* di una Parte acuta, affinchè pofcia la *Rifpofta*, la quale difcendeva alla Fondamentale, cadeffe in una Parte grave (1), come ci dimoftra il feguente Efempio:



Da quefto piccolo Efempio rilevafi, che il *Soggetto*, il quale dall' Ottava difcende alla Quinta, vien propofto dal Soprano, che fra le Parti acute è la più acuta, e la Rifpofta, che dalla Quinta difcende alla Fondamentale, vien formata dal Contralto, che è più grave del Soprano; così il Tenore, che fra le Parti gravi è acuta, corrifponde al Soprano, e il Baffo, che è la più grave corrifponde al Contralto (2). Al contrario, ogniqualvolta la *Propofta* dalla Fondamentale afcendeva alla Quinta, praticavano, che la Parte grave proponeffe il *Soggetto*, affinchè la Rifpofta, che dalla Quinta doveva afcendere all' Ottava, cadeffe in una Parte acuta, come fi vede in quefto Efempio:



(1) *Monf. Rameau Traitè de l' Harmon. liv. 3. Chap. 44. pag. 332. J. J. Rouffeau Diction. de Mufiq. pag. mihi 224.*

(2) *Jo: Jofeph Fux Gradus ad Parnaff. pag. 169. Mr. Marpourg loc. cit. pag. 67.*

Ma lasciando per ora da parte quanto spetta alle *Risposte* della *Fuga*, esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore, per instruzione del quale è destinato questo Esemplare, le principali qualità, che deve avere il *Soggetto* (1). Egli sopra tutto deve esser chiaro, naturale, non troppo breve, nè troppo lungo (2). Senza chiarezza, certamente non si capirà dagli Uditori; senza naturalezza, sarà difficile ad eseguirsi, e recherà dispiacere; troppo breve passarà dall'esser di *Soggetto formale* all'esser di *Attacco*; troppo lungo, sarà più tosto *Andamento*, che *Soggetto*, e non resterà impresso nella memoria degli Ascoltanti, onde per assegnare incirca una qualche misura, non sarà più breve d'una Battuta e mezzo, e non sarà più lungo di tre Battute.

Esposte in generale le qualità, che richieggonsi nel *Soggetto*, fa duopo dimostrare le particolari. E siccome varie sono le circostanze nelle quali deve adattarsi il Soggetto, perciò, se la Composizione sarà a Cappella, non v'ha dubbio, che il *Soggetto* deve esser serio, e tale, che nel progresso della Composizione si uniformi ad uno stile tutto pieno di buona Armonìa, e alieno da quelle licenze, e da certi vezzi, che disdicono troppo, e vengono affatto a distruggere un tale stile (3). La prima Parte di questo Esemplare è piena di *Soggetti* adattati allo stile a Cappella; e in questa seconda Parte ve ne sono alcuni, da' quali potrà il Giovane Compositore rilevare qual debba essere lo stile, che deve servire per tal Soggetto. Sarà d'esempio il seguente Soggetto a Cappella, affinchè si comprenda, che tanto la Melodìa, che l'Armonìa devono esser grate sì, ma nell'istesso tempo piene di quella compostezza, e decenza, che richiede un tal stile.



Lo stile Ecclesiastico, o *Pieno*, o *Concertato* accompagnato dall'Organo, e da altri Strumenti, ammette molte varietà, e relativamente a tali varietà devono adattarsi i *Soggetti* (4). Una *Fuga*, la quale deve ser-

(1) *Andres Lorente Porquè de la Musica Lib.* 4. *Cap.* 10. *pag.* 453. *Jo: Jos. Fux loc. cit. pag.* 152.
(2) *Marpourg loc. cit. pag.* 11. *seg.*
(3) *I. I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi* 225.
(4) *C. H. Blainville L'Esprit de l'Art Musical pag.* 100.

servire per il Ripieno de' Cantori accompagnata con l'Organo, e con altri Strumenti, richiede un Soggetto, il quale s'adatti al Ripieno de' Cantori, e che sia eseguibile per tutti, eccone un piccolo saggio:

Il *Terzetto*, che viene cantato da tre ſole Voci accompagnate dall' Organo, e dagli altri Strumenti richiede, che il Soggetto ſia compoſto con qualche vivacità, ed ornamento, perchè è più facile, che l' eſecuzione di ſole tre Voci rieſca felice, vedi l' Eſempio:

Sem-

Sempre più ornato, e di buon gusto deve esser il *Soggetto*, che deve servire per un *Duetto*, perchè, siccome per lo più viene cantato da' più valenti Professori, così potrà essere eseguito con ogni esattezza.



Nel Secolo passato, al riferire del Canonico Angelo Berardi (1), varj erano i stili introdotti nella Musica, ed erano tre, da *Chiesa*, da *Camera*, e da *Teatro*. Appresso di noi ancora mantengonsi queste tre sorta di Musica, con questa differenza però, che nel Secolo passato ognuna aveva il suo particolar stile, per cui una si distingueva dall'altra; a' giorni nostri non vi è diversità di stile, perchè a ben riflettere lo stile è lo stesso, sicchè non vi è restato che il puro nome diverso. Se avevano la diversità dello stile, avevano anche la diversità dei *Soggetti*; presentemente però, siccome non abbiamo la diversità degli stili, così non abbiamo ne meno la diversità de' *Soggetti*. Non contenti de' tre stili indicati, subdividevano questi in varj modi, ne' quali

(1) *Ragionam. Musicali pag.* 133.

i *Soggetti* delle Fughe, che v'introducevano, erano adattati a ciascun stile (1). Altre qualità richieggonsi nel *Soggetto*, le quali essendo per se stesse relative alla *Risposta*, perciò verranno esposte quì in appresso trattando della *Risposta*.

Della Risposta.

È Per se stesso tanto chiaro questo vocabolo di *Risposta* (2), che è vano il volerlo definire, e spiegare d'avantaggio. Solamente diremo, che la Parte, che risponde, chiamasi anche *Conseguente*, ogni qual volta, che la Parte, che propone il Soggetto, venga chiamata *Antecedente*, perchè un vocabolo chiama l'altro, come si è dichiarato quì sopra alla pag. xii. Deve avvertire il Giovane Compositore, che dalla *Proposta*, e dalla *Risposta*, dopo un dato tempo ad arbitrio del Compositore, dalla combinazione viene a stabilirsi la natura, e le qualità della *Fuga*, come vedremo in appresso. Varj sono i modi di rispondere alla *Proposta*, e da questi varj modi prende una particolar denominazione la *Fuga*. Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* in quanto alle *Figure*, agl'*Intervalli*, e alle *Sillabe*, in tal caso la *Fuga* chiamasi *Reale* (3). Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assegnate, in guisa però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino ristrette entro i limiti dell'Ottava del Tuono in cui è la *Fuga*, ella sarà del *Tuono* (4). Se poi la *Risposta* sarà simile, ma non in tutto alla *Proposta*, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caso verrà chiamata la *Fuga d'Imitazione* (5) Tre per tanto sono le principali spe-

cie

(1) *Idem loc. cit.* Lo stile da Chiesa si considera in quattro modi differenti. Prima sono Messe, Salmi, e Mottetti a più Voci, *more vetero*, come sono quelle di Giovanni Murone, (*Mouton*), Morales, Giosquino, Adriano, e del divino Palestrina. Secondo. Cantilene, variate con l'Organo piene a più Voci, d'uno stile più sollevato, come sono quelle di Bernardino Nanini, Agostini, e più moderne del Sig. Francesco Foggia (*Foggia*), Soggetto di vaghe, e pellegrine inventioni, Gratiani, Stamigna, de Grandis, &c. Terzo. Salmi, Mottetti, e Messe a più Voci, concertate con gl'Instrumenti, come sono quelle del mio sospirato Sarti, Scacchi, Cossonio, &c. Quarto. Concertini alla moderna, cioè, Dialoghi, Mottetti, Musiche da Oratorio, come sono quelle del Carissimi, Bicilli, Melani, e del nostro Giuseppe Corsi Celano, che nel Teatro della Virtù ha saputo occupare i primi posti, e di tanti altri insigni Compositori moderni, che se tralascio di nominarli, non per questo lascio d'ossequiare, e riverire il loro merito. Lo stile da Camera si divide, e si considera sotto tre stili differenti. Primo. E' de' Madrigali detto da Tavolino, senza Basso continvo, come sono quelli di Luca Marenzio, Nenna, e del dottissimo Teorico già Antonio Maria Abbatini, &c. De' Madrigali concertati con il Basso continvo, come sono quelli del Monteverde, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, &c. Terzo. Di quelle Cantate, le quali sono concertate con varj Instrumenti, come sono quelle tenute dall'armoniosa penna di Carlo Caprioli, Carissimi, Teraglia, Luigi Rossi, Celano, Pacieri. &c. Lo stile rappresentativo, cioè da Teatro, consiste in questo solamente, che cantando si parli, e parlando si canti, avendo fiorito in questo stile a maraviglia Giacomo Peri, Monteverde, Cesti, & hoggi li Signori Bernardo Pasquini, Cavalli, Pietro Simone Augustini, &c.

(2) *I. I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi* 419.

(3) *Scipione Cereto Prat. Music. Lib.* 3. *Cap.* 15. *Can. Angelo Berardi Docum. Armon. Lib.* 1. *Docum.* 16. *pag.* 36.

(4) *I. I. Rousseau Diction. de Musique. Fugue N. IV. pag. mihi pag.* 224.

(5) *Gio: Maria Bononcini Musico Pratico P.* 2. *Cap.* 10. *pag.* 88. *Andr. Lorente Porque de la Musica Lib.* 4. *Cap.* 53. *pag.* 627. *Mons. Rameau Traitè de l'Harmon. Liv.* 3. *Chap.* 44. *pag.* 332.

cie di *Fuga*, l' una chiamasi *Fuga Reale*, l' altro *Fuga del Tuono*, e la terza *Fuga d' Imitazione*, le quali su le vestigia de' primi Maestri andremo esponendo ad una ad una, affinchè il Giovane Compositore possa esser instruito di quanto richiedesi per comporle con tutta la possibile perfezione.

Della Fuga Reale.

QUando la *Risposta* in tutte le sue Parti è simile la *Fuga* alla *Proposta*, si chiama *Reale*, la quale deve esser tenuta in maggior pregio delle altre, come la più degna. Dividesi questa *Fuga Reale* in *Libera*, o *Sciolta*, e in *Legata* (1). Chiamasi *Fuga Reale sciolta*, ogni qual volta, che la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assignate, ma che tal simiglianza non si restringa che alla *Proposta* chiamata *Soggetto*, e il restante della *Fuga* resti libero ad arbitrio del Compositore, come dal piccolo Esempio, che segue:



Se poi la *Risposta* è simile alla *Proposta*, non solo perciò che riguarda al *Soggetto* proposto, ma al restante delle Note dell' *Antecedente* dal principio sino al fine, in tal caso chiamasi *Fuga Reale legata*. Del

(1) *Orazio Tigrini Compend. della Musica Lib.* 4. *Cap.* 2., e 3. *pag. mihi* 104. 105.

Del Canone, o Fuga legata.

QUesta *Fuga* fu denominata ancora *Canone*, perchè, siccome tal vocabolo viene dal Greco, che in nostro linguaggio significa *Regola*, come si è notato alla pag. 251., perciò serve la *Proposta* di Regola alla *Risposta*, la quale viene a seguire esattamente su le traccia della *Proposta* dal principio sino al fine. Praticarono i Maestri dell' Arte questa tal sorta di *Fuga*, o *Canone* in due modi, l' uno col scrivere una sola Parte, che è quella che propone, e sopra di essa cantavano le altre Parti, e in questo modo fu chiamato *Canone chiuso* (1), eccone l' Esempio:

Canone a 4. all' Unissono, e all' Ottava.



L' altro modo che praticarono fu di scrivere separatamente le Parti, che rispondevano, e questo modo fu chiamato *Canone aperto* (3). Servirà per Esempio il primo *Kyrie* della Messa in Canone di Francesco Turini, di cui fu posto il *Christe* alla pag. 257. Questo Autore nella Parte del Tenore, che è la Parte, la quale propone il Canone, ha notato il *Canone chiuso*, e poscia per maggior comodo de' Cantanti in ognuna delle Parti ha notata la *Risoluzione*, che lor si conviene, come vedesi dall' Esempio seguente scritto in ambedue gli accennati modi:

Canone a 4. Voci chiuso di Francesco Turini.





L' istes-

(1) *Gio: Maria Bononcini Musico Pratico P. 2. Cap. 12. pag. 101.*
(2) *Potrà facilmente sciogliersi questo Canone a 4. Voci, col Rispondere i tre Conseguenti all' Unissono, o all' Ottava.*
(3) *Gio: Maria Bononcini loc. cit.*

L' istesso Canone aperto.

Ky rie e le i son e le i-

Ky rie e-

Ky ri e e le i son e le i son e le i-

Ky rie e le i son

son e le i son e le i son.

le i son e le i son e le i son e le i son.

son e le i son e le i son.

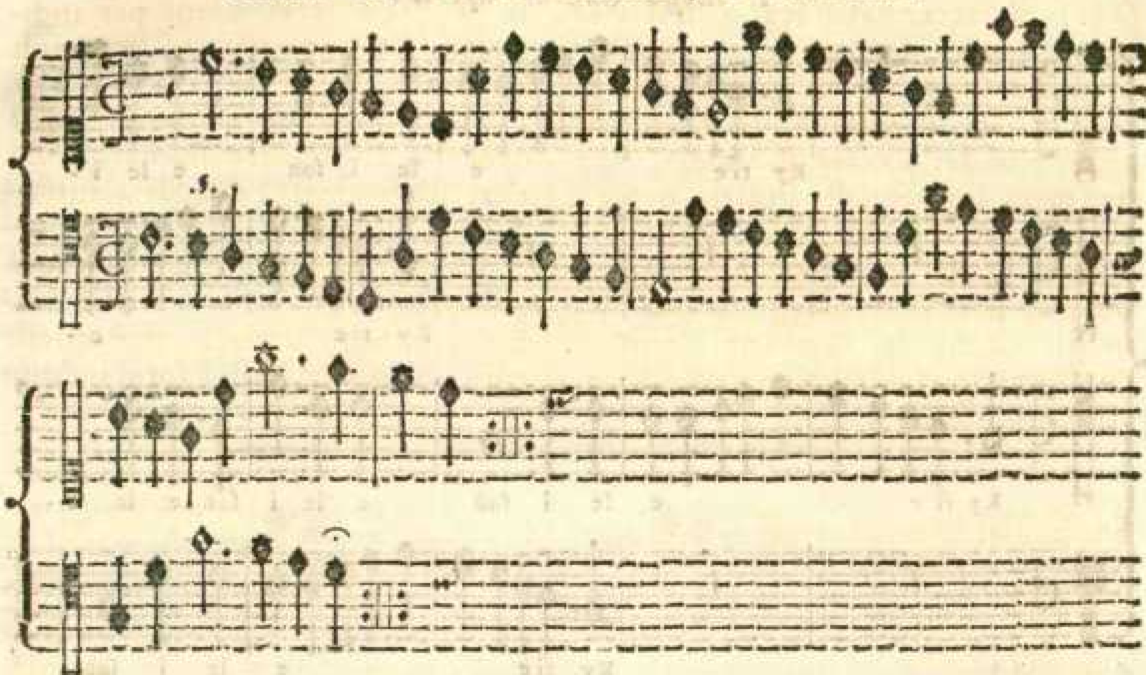
e le i son e le i son e le i son.

Dividesi anche il Canone in *Finito*, e in *Infinito* (1). Il *Finito* è quello, che termina con Cadenza nell' istesso modo, che terminano tutte le Composizioni, come ci dimostra l' esposto Canone di Francesco Turini. L' *Infinito*, che chiamasi anche *Circolare* (2), è quello, il quale giunto al fine ritorna da capo sin' a tanto, che piace ai Cantori.

(1) *Bononcini loc. cit.*

(2) *M. Sebast. de Brossart Diction. de Musiq. pag. mihi* 133. *Mons. Marpourg. Trait. de la Fugue P. 2. Chap. 6. Articl.* 4. 5. *pag.* 40.

Canone all' Ottava Infinito, o Circolare.



In due modi ritrovasi composta qualunque sorta di Canone. Il primo modo, quando il Canone è composto delle sole Parti, che lo formano, nel qual caso una delle Parti serve di Basso, che sostiene le altre Parti, come si può vedere da alcuni *Canoni* sparsi nella prima, e seconda Parte di questo Esemplare, singolarmente nel *Kyrie* posto poc' anzi alla pag. xxi, e nel *Christe* alla pag. 257. ambidue del Turini. Nel secondo modo, quando il Canone è composto non solo delle Parti, che lo formano, ma vengono accompagnate queste dalle altre Parti libere, e sciolte, delle quali qualcuna serva di Basso alle Parti, che formano il *Canone*, e di questi se ne trovano non pochi Esempj in ambedue le Parti, singolarmente nella prima di questo Esemplare.

Alcuni segni ritrovansi notati ne' *Canoni chiusi* sopra la Parte, che forma la *Proposta*, i quali segni servono ai Cantanti per sapere ove devono ripigliare le *Risposte*. Tre sono i più frequenti, e sono la *Guida*, o sia *Presa* .$, la *Corona* 𝄐, e il *Ritornello* :||: (1). Serve la *Guida*, o *Presa* per indicare alle Parti, che rispondono, ove devono cominciare le *Risposte*. La *Corona* serve per indicare ove devono terminare le Parti, che rispondono; alle volte però per indicare il termine della *Risposta*, alcuni si sono serviti dell' istesso segno della *Guida*, o *Presa*. Il *Ritornello* serve per indicare nei *Canoni Infiniti*, o *Circolari*, che terminata che sia la Cantilena, deve ripigliarsi da capo tanto dalla Parte, che ha proposto il Canone, quanto dalle Parti, che rispondono; al-

(1) *Giovan Maria Lanfranco Scintille di Musica P. 4. pag. 117.*
Viene anche chiamato il Ritornello, *coi nomi di* Ripresa, *o* Replica. *Orazio Tigrini Compend. di Musica Lib. 4. Cap. 2. pag. mihi 104. Scipion Cerreto Pratica Musica Lib. 3. Cap. 16. pag. 219.*

alcuni però in vece del *Ritornello* si servono del segno chiamato *Presa* (1). L'accennato segno di *Guida*, o sia *Presa* serve bensì per indicare quando devono incominciare le Parti che rispondano, ma non dimostra se debbano rispondere all' Unissono, o all' Ottava, o alla Quinta, o in qualunque altro modo, perciò usarono di porre su 'l principio del *Canone* il modo, che dovevano rispondere le Parti. Di tre sorta sono questi indizj, o segni, altri sono chiari, e facili a intendersi, altri espressi con vocaboli in Lingua Latina, ed altri che vengono dal Greco, ed altri *Enigmatici*, per ora lasciaremo da banda questi ultimi, perchè richieggono una spiegazione a parte, ed esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore i vocaboli Latini, con quelli che vengono dal Greco, ed i loro corrispondenti Italiani, formandone tre Colonne separate.

Vocaboli Italiani.	*Latini.*	*Greci.*
All' Unissono.	*Ad Unissonum.*	*Symphonizabis, vel Homophonus.*
Alla Seconda minore.	*Ad Semiditonum.*	*Ad Hemitonium.*
Alla Seconda maggiore.	*Ad Tonum, vel ad secundam.*	*Ad Tonum.*
Alla Terza minore.	*Ad Tertiam minorem.*	*Ad Semiditonum, vel Trihemitonium.*
Alla Terza maggiore.	*Ad Tertiam majorem.*	*Ad Ditonum.*
Alla Quarta.	*Ad Quartam.*	*Ad Diatessaron.*
Alla Quinta.	*Ad Quintam.*	*Ad Diapente.*
Alla Sesta minore.	*Ad Sextam minorem.*	*Ad Hexacordum min., vel ad Diapente cum hemitonio.*
Alla Sesta maggiore.	*Ad Sextam majorem.*	*Ad Hexacordum maj., vel ad Diapente cum Tono.*
Alla Settima minore.	*Ad Septimam minorem.*	*Ad Heptachordum min., vel ad Diapente cum Trihemitonio.*
Alla Settima maggiore.	*Ad Septimam majorem.*	*Ad Heptachordum maj., vel ad Diapente cum Ditono.*
All' Ottava.	*Ad Octavam.*	*Ad Diapason.*
Alla Nona minore, o mag.	*Ad Nonam minorem, vel majorem.*	*Ad Diapason cum Tono, vel Hemitonio.*
Alla Decima min., e mag.	*Ad Decimam minor., vel majorem.*	*Ad Diapason cum Ditono, vel Triemitonio.*
All' Undecima.	*Ad Undecimam.*	*Ad Diapason - Diatessaron.*
Alla Duodecima.	*Ad Duodecimam.*	*Ad Diapason - Diapente.*
Alla Decimaquinta.	*Ad Decimamquintam.*	*Ad Dis - Diapason.*

Praticarono in oltre di aggiungere a questi vocaboli due particole, l'una *Sub*, e l'altra *Supra* (2) v. g. *ad Sub-Diapason*, *ad Sub-Diapente* &c., la particola *Sub* indica, che il *Conseguente*, o i *Conseguenti* devono rispondere all' *Ottava sotto*, o alla *Quinta sotto* (3). Rare volte ritrovasi la particola *Supra*, che indica doversi rispondere all' Ottava sopra, o alla Quinta sopra. Ogniqualvolta però, che trovasi notato uno dei vocaboli senz' alcuna aggiunta, v. g. *ad Diapason*, *ad Diapente* &c., sempre deve intendersi, che le *Risposte* siano all' Ottava sopra, o alla

 Quin-

(1) *Qualche volta ritrovasi notato ne' Canoni questo segno di* Presa *o di sopra, o di sotto dalle Note dell'* Antecedente; *se al di sopra, dimostra che il* Conseguente *deve rispondere verso l' acuto; se al di sopra, deve rispondere verso il grave, come c' insegna Adam Gumpelzhalmeri Compend. Music. Latino-Germanic.* pag. 11. Hoc. signum .$. supra vel infra notas scriptum, indicat locum, ubi in fugis sequens vox incipiat, & desinat, dicitur etiam signum convenientiæ, ubi voces conveniunt. *Bononcini Musico Prat. P. 2. Cap. 12. pag. 100. 101.*
(2) *M. Sebast. de Brossard. Diction. de Musiq. pag. mihi 137. 147.*
(3) *P. D. Gio: Battista Rossi Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.*

Quinta ſopra, come vedeſi in tanti Eſempj propoſti nella prima, e ſeconda Parte di queſto Eſemplare (1). Alcuni però in luogo delle due accennate particole *Sub*, e *Supra* ſi ſono ſerviti di due altre particole Greche, *Hypo*, e *Hyper*, la prima, v. g. *Hypo-Diapaſon* indica all' Ottava ſotto; l'altra, v. g. *Hyper-Diapente* indica alla Quinta ſopra (2).

Alcuna volta però, oltre i vocaboli deſcritti indicanti in qual Corda, o Voce debba riſpondere qualunque *Conſeguente*, ſi trovano notati altri vocaboli, che indicano la diſtanza del tempo, che deve uſare ogni *Conſeguente* nel riſpondere, e queſti vocaboli equivalgono ai vocaboli della *Guida*, o *Preſa*. Sono queſti *Fuga*, o *Canon poſt unum Tempus*, *poſt duo Tempora* &c., i quali indicano, che il *Conſeguente* deve riſpondere dopo la Pauſa di uno, o di due *Tempi* (3). Intorno a queſto vocabolo di *Tempo*, vedaſi quanto ſi è notato alla pag. 272. ſeg. di queſta ſeconda Parte.

Altre volte per indicare la diſtanza del Tempo, ſi ſervirono d'una *Figura*, il valor della quale indicava quanto tempo dopo doueva riſpondere il *Conſeguente*, per eſempio: *Canon ad Diapaſon poſt*, cioè all' Ottava dopo quattro Battute, che è il valore della *Longa* nel *Tempo Ordinario*; *Canon ad Diapente poſt*, cioè alla Quinta dopo due Battute di Tempo Ordinario, che è il valore della *Breve*; o pure *ad Diateſſaron poſt*, cioè alla Quarta dopo una Battuta di Tempo Ordinario, che è il valore della *Semibreve* (4).

Non voglio mancare di porre ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore alcuni *Motti*, o vocaboli *Enigmatici*, che ſi trovano ſu 'l principio delle Compoſizioni fatte a Canone, de' quali, come aſſeriſce Sebaldo Heyden, non ſi può aſſignare niuna regola certa (5), anzi tal vol-

(1) *Riſcontraſi alcuna volta la particola* Sub, *ma non già l' altra particola* Supra *nelle Meſſe, e Inni del Paleſtrina, ſingolarmente nella Meſſa* Repleatur os meum laude *del terzo libro a 5. Voci, nella qual Meſſa introduce tutti i Canoni dall' Uniſſono ſino all' Ottava.*

(2) *Herman. Finck - Practica Muſica lib. 3. de Canonibus. Chriſtoph. Valliſeri Muſica Figuralis Præcepta. Claſ. 1. Exempl. N. VI., & N. VIII. P. Athanaſ. Kircherus Muſurg. T. 1. Lib. 5. Cap. 19. §. 2. pag. 368. Altra particola in luogo di Hyper ci viene indicata da Sebaſt. Broſſart loc. cit. pag. mihi* 33. Epi. Prèpoſition Grecque, auſſi bien que *Hyper*, qui toutes deux ſignifient *Supra*, en Italien Sopra, en Franç. AU-DESSUS. On trouve ſouvent dans les Titres des Canons une de ces Prépoſitions jointe aux noms Grecs de intervalles de la Muſique. In *Epi*, ou *Hyper Diateſſaron*, *Diapente*, *Diapaſon*, *Ditonum*, &c.

(3) *D. Pedro Cerone Melopeo Lib. 22. N. 5. pag. 1079. ſeg.*

(4) *P. D. Gio: Battiſta Roſſi loc. cit. pag. 15. ſeg.*

(5) *De Arte Canendi Lib. 2. pag. 135.* De Canonibus Ænigmaticis, qui plærumque cantibus adſcribi ſolent, nulla certa regula dari poteſt: præterquam ut ſententiarum adſcriptarum formulæ obſerventur, quod fere à rerum natura, uſu, ſimili, contrario &c., uſurpantur. Ita cancriſare, retrogradi eſt. Noctem in diem vertere, eſt albas notulas canere, quæ nigræ ſcribuntur. Miſericordiam, & veritatem ſibi obviaſſe, eſt eundem cantum ab hoc rectè, ab altero retrogrado ordine concini debere &c.

volta ſi rendono tanto oſcuri, e difficili a capirſi, che fanno perdere infruttuoſamente il tempo, e la ſperanza di giungere a rilevarne il vero, e legittimo ſignificato (1). Di queſti *Motti*, così laſciò ſcritto il P. Gio: Battiſta Roſſi Genoveſe Cherico Regolare Somaſco (2): *Et perche facendo di queſte cantilene vi ſi pongono li ſuoi Motti, biſogna avertire che ſiano chiari & intelligibili, perche li cantori ne ſono negromanti, ne indovini, ne meno profeti, per indovinare il penſiere d' un altro, o per dir meglio il ſuo non fondato capriccio*. Per liberare i Giovani Compoſitori dalla faticoſa briga di rilevare il ſignificato di certi *Motti* oſcuri, che trovanſi ne' Canoni, ho penſato di eſporre quì una ſerie de' più principali diſpoſta in due colonne, col notare alla mano ſiniſtra i *Motti*, o *Enigmi*, e alla mano deſtra la loro ſpiegazione (3).

Motti, e Enigmi.	*Spiegazione dei Motti, e Enigmi.*
1. Clama ne ceſſes.	*Ciaſcun di queſti otto* Motti, e Enigmi *indica, che il Conſeguente, o la Parte, che riſponde, tralaſcia le Pauſe dell' Antecedente, e ſegue a cantare le ſole Note.*
2. Ocia dant vitia.	
3. Dii faciant ſine me non moriar ego.	
4. Omnia ſi perdas famam ſervare memento, Qua ſemel amiſſa, poſtea nullus eris.	
5. Sperare & preſtolari multos facit morari,	
6. Ocia ſecuris inſidioſa nocent.	
7. Tarda ſolet magnis rebus ineſſe fides.	
8. Fuge morulas.	
9. Miſericordia & veritas obviaverunt ſibi. . .	*Queſti altri* Motti, *che vengono in appreſſo fino al Num. 20. ſignificano, che dal Conſeguente ne dobbiamo ricavare due altre Parti, che riſpondono, l' una che comincia dalla prima Nota dell' Antecedente, e procede ordinariamente ſino al fine; l' altra comincia dall' ultima Nota dell' Antecedente, e proſeguiſce all' indietro ſino alla prima Nota.*
10. Juſticia & pax ſe oſculatæ ſunt.	
11. Neſcit vox miſſa reverti.	
12. Semper contrarius eſto.	
13. Signa te ſigna temere me tangis & angis, Romæ tibi ſubito motibus ibit amor.	
14. Frangenti fidem fides frangatur eidem.	
15. Roma caput mundi, ſi veteris, omnia vincit.	
16. Mitto tibi metulas, erige ſi dubitas	
17. Cancrizat, vel canit more Hæbreorum.	
18. Retrograditur.	
19. Vadam & veniam ad vos.	
20. Principium, & finis.	
21. Symphonizabis.	*Il Conſeguente riſponde all' Uniſſono.*
22. Omne trinum perfectum.	*Che dall' Antecedente ſi ricavino due Conſeguenti, o due Parti, che riſpondino, affinchè ſi formi il Canone a 3. Voci, il quale per lo più ſuol eſſere all' Uniſſono, o all' Ottava.*
23. Trinitas & unitas.	
24. Trinitatem in unitate veneremur.	
25. Sit trium ſeriès una.	
26. Vidi tres viri qui erant læſi homonem.	
27. Manet alta mente repoſtum	*Poſſano riſpondere all' Antecedente due, tre, e più Voci.*
28. De ponte non cadit, qui cam ſapientia vadit.	
29. Tantum hoc repete, quantum cum aliis ſociare videbis	*Una piccola Cantilena, che ritrovaſi in una Parte deve repplicarſi ſin' a tanto che ſiano terminate le altre Parti della Compoſizione.*
30. Non qui inceperit, ſed qui perſeveraverit	
31. Itque, reditque frequens.	
32. Creſcit) in Duplo, Triplo, &c. . . .	*Il Conſeguente deve radoppiare, o triplicare, &c. il valore delle Figure; o diminuirlo la metà, o due terzi.*
33. Decreſcit) in Duplo, Triplo, &c.	

34. Di-

(1) *Petrus Aron libri tres de Inſtitut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio Foro Cornelite Lib. 2. Cap. 15. pag. 25. terg.*

(2) *Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.*

(3) *Sono eſtratti gli eſpoſti* Enigmi, *con le loro Spiegazioni dalle Opere Pratiche di Juſquin del Prato, Gio: Mouton, Enrico Iſaac, Alfonſo Lobo, P. Emanuel Cardoſo Carmelitano, e dai Trattati di Pietro Aron, Ermanno Finck, Enrico Glareano, D. Pedro Cerone, P. D. Gio: Battiſta Roſſi, P. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bontempi.*

Motti, o Enigmi.	*Spiegazione dei Motti, o Enigmi.*
34. Dignora ſunt priora	*Si devono cantar dal Conſeguente le Figure per ordine del loro maggior valore, cioè prima le Maſſime, indi le Longhe, poſcia le Brevi, le Semibrevi, le Minime, le Semiminime, &c.*
35. Deſcende gradatim . . . . . . 36. Aſcende gradatim.	*Se una Parte forma una piccola Cantilena, queſta deve repplicarſi ſin tanto che ſia terminata la Compoſizione; e nel repplicarſi deve alzarſi, o abbaſſarſi un Tuono.*
37. Et ſic de ſingulis	*Se alla prima Nota dell' Antecedente trovaſi ſegnato il Punto, debbonſi cantare dal Conſeguente tutte le altre Note col Punto.*
38. Nigra ſum ſed formoſa . . . . . 39. Cæcus non iudicat de colore.	*Il Conſeguente deve cantare le Note nere, come ſe foſſero bianche.*
40. Qui ſe exaltat humiliabitur . . . . 41. Qui ſe humiliat exaltabitur. 42. Plutonica ſubiit regna 43. Contraria contrariis curantur.	*La Riſpoſta deve cantarſi al contrario in maniera tale, che ſe l' Antecedente aſcende, il Conſeguente diſcenda, e ſe l' Antecedente diſcende, il Conſeguente aſcende.*
44. Qui non eſt mecum, contra me eſt. 45. Duo adverſi adverſe in unum.	. . .
46. De Minimis non curat Prætor . . .	*Non ſi cantano dal Conſeguente, benchè ſcritte nell' Antecedente, nè le Minime, nè le Semiminime.*
47. Me opportet minui, illum autem creſcere . .	*L' Antecedente diminuiſce per metà il valor delle Figure, e il Conſeguente lo accreſce in quadruplo.*
48. Qui venit poſt me, ante me factus eſt . .	*Il Conſeguente è ſtato compoſto prima dell' Antecedente.*
49. Exurge in adjutorium mihi	*Il Conſeguente riſponde all' Uniſſono.*
50. Vous jejuneres le quattr temps . . .	*Il Conſeguente deve riſpondere dopo il valore di quattro Tempi, cioè di quattro Brevi.*
51. Reſpice in me: Oſtende mihi faciem tuam . .	*Che il Conſeguente canta l' iſteſſe Note dell' Antecedente, ma al contrario voltando la faccia l' uno verſo dell' altro.*
52. Cantus duarum facierum . . . . 53. Tolle moras placido maneant ſuſpiria cantu.	*Si può cantare il Conſeguente con le Pauſe, e ſenza le Pauſe, ritenendo però ſempre il ſoſpiro, o ſia quarto di Battuta, ſe trovaſi ſcritto nell' Antecedente, affinchè reſti compiuta la Battuta.*
54. Dum lucem habetis credite in lucem . . . . 55. Qui ſequitur me non ambulat, in tenebris	*Il Conſeguente non canta alcuna Nota nera, ma ſolamente le bianche.*
56. Intendami chi può, che m' intend' io (1).	*L' anneſſo Eſempio ſervirà di ſpiegazione a queſt' ultimo Enigma.*

Canone chiuſo.



Ca-

(1) *Gio: Paolo Cima Organiſta in Milano è l' Autore di queſt' ultimo Enigma, egli ſi reſe celebre in tal ſorta di artificioſe Compoſizioni, alcune delle quali ritrovanſi riferite dal P. Camillo Angleria nel fine della ſua Opera intitolata:* Regola di Contrappunto. *E' così difficile lo ſcioglimento di queſto Enigma, che ho creduto di far coſa grata ai Giovani Compoſitori l' eſporre lo ſpartito del Canone, al quale è poſto l' Enigma.*

Canone aperto.

Da

Da tutte queste spiegazioni, e da varie osservazioni fatte sopra diverse specie di Canoni sparsi nelle due Parti di questo Esemplare, qualora il Giovane Compositore sia portato ad esercitarsi in tali Composizioni artificiose, acquisterà un pieno possesso dell' Arte del Contrappunto.

Della Fuga del Tuono.

LA *Fuga del Tuono*, come abbiamo dimostrato quì sopra alla pag. xviii, è quella, in cui la *Risposta* è simile alla *Proposta*, con questo però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino, e si restringano entro i limiti dell' Ottava del Tuono, in cui è composta la *Fuga* (1).

Nacque questa sorta di Composizione, chiamata *Fuga*, dal *Canto fermo* nel seguente modo. Avendo cominciato i primi Compositori a introdurre sopra la Melodia del *Canto fermo* qualche altra Parte, che formasse con diversa *Melodia* l' *Armonia*, che dicesi in *Contrappunto*, o in *Consonanza*, che è l' unione di diverse *Melodie*, procurarono, che qualunque Parte composta sopra del *Canto fermo* fosse simile, se non a tutta la Cantilena, almeno alle prime Note del *Canto fermo*. Ma siccome questo *Canto fermo*, come si è avvertito alla pag. 196. e 214. della prima Parte di questo Esemplare, alcuna volta trovasi trasportato da una *Proprietà del Canto* ad un' altra, perciò nell' istesso modo trasportarono le *Imitazioni* delle Parti del Contrappunto da una *Proprietà* ad un' altra, come può riscontrarsi nella maggior parte degli Esempj posti nella prima Parte, usando ogni diligenza, che l' *Imitazione*, e il trasporto, singolarmente perciò che riguarda le *Sillabe Do re mi fa* &c., fosse sempre realmente simile alla *Proposta* del *Canto fermo*. Da ciò rilevasi, che la *Fuga Reale* sia anteriore alle altre specie di *Fuga*, perchè nata col nascere del Contrappunto. Nell' Anno 1574. comparve colle Stampe in pubblico il Libro intitolato *Dodecachordon* di Enrico Lorito Glareano, dal quale rilevasi lo studio, e lo sforzo fatto dall' Autore per ampliare il numero de' Tuoni del *Canto fermo*, e *Figurato*, che per l' avanti non erano che soli otto, e ridurli al numero de' Tuoni de' Greci, che fu di 13., e poscia di 15. Per ottenere il suo fine questo Glareano usò il mezzo di dividere Armonicamente, e Aritmeticamente i Gradi delle sette Corde, delle quali è composta l' Ottava: ma siccome queste non sono che sei sole, cioè D. E. F. G. A. C. lasciando fuori la Cor-

(1) *P. M. Egid. Biffi Min. Conv. Regole per il Contrappunto MSS. del Contrappunto Fugato. P. M. Franc. M. Angeli da Rivotorto Min. Conv. Sommar. del Contrapunto MSS. Contrappunto a Soggetto. Mr. Marpourg. Trait. de la Fugue P. 1. Cap. 3. §. 1. pag 14. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi 224.*

Corda di *B fa b mi*, perchè mancante di Quinta naturale, e di Quarta al di sotto, le divise nel modo seguente:

Primo Tuono. Terzo. Quinto. Settimo. Nono. Undecimo.

Divisione Armonica.

Divisione Aritmetica.

Secondo Tuono. Quarto. Sesto. Ottavo. Decimo. Duodecimo

Per quanto di studio, e di fatica v' impiegasse, non potè mai stenderli più oltre di dodici, quando quei de' Greci erano 13., o 15. prima di Tolomeo. Da questa Divisione dell' Ottava fatta dal Glareano venne a introdursi la *Fuga del Tuono*, la quale, come chiaramente apparisce dalla maggior parte degli Esempj della prima Parte, e da qualche Esempio di questa seconda Parte, era usata più di rado, che la *Fuga Reale*, mentre nel Secolo XVI. quasi tutte *le Fughe* erano *Reali*. Questa *Fuga del Tuono* dovendo star ristretta entro i limiti dell' Ottava del Tuono divisa in una Quinta, e in una Quarta, ne viene, che se l' *Antecedente* passa dalla Fondamentale del Tuono alla Quinta, deve il *Conseguente* passare dalla Quinta all' Ottava del Tuono, come dal seguente Esempio.

Se poi l' *Antecedente* dall' Ottava del Tuono passa alla Quinta, deve il *Conseguente* dalla Quinta passare alla Fondamentale, come da questo altro Esempio:

Osservi il Giovane Compositore, che le *Risposte* dei due esposti Esempj non oltrepassano la Ottava. In fatti la *Risposta* del primo
c. d. f.
Esempio dice *Do re fa*, e la *Risposta* del secondo Esempio dice
F. E. C.
fa mi do, onde unendo la *Risposta* del primo Esempio con la sua

Propoſta viene a formarſi il Quinto Tuono; e unendo la *Riſpoſta* del ſecondo Eſempio con la ſua *Propoſta* viene a formarſi il ſeſto Tuono. In oltre nel primo Eſempio, ſiccome la Quarta del

c. d. f. F. a. c.

Tuono *Do re fa* è al di ſopra della Quinta *Do mi ſol*, e che le Parti aſcendano, perciò viene a ſtabilirſi il Quinto Tuono, che è *Au-*

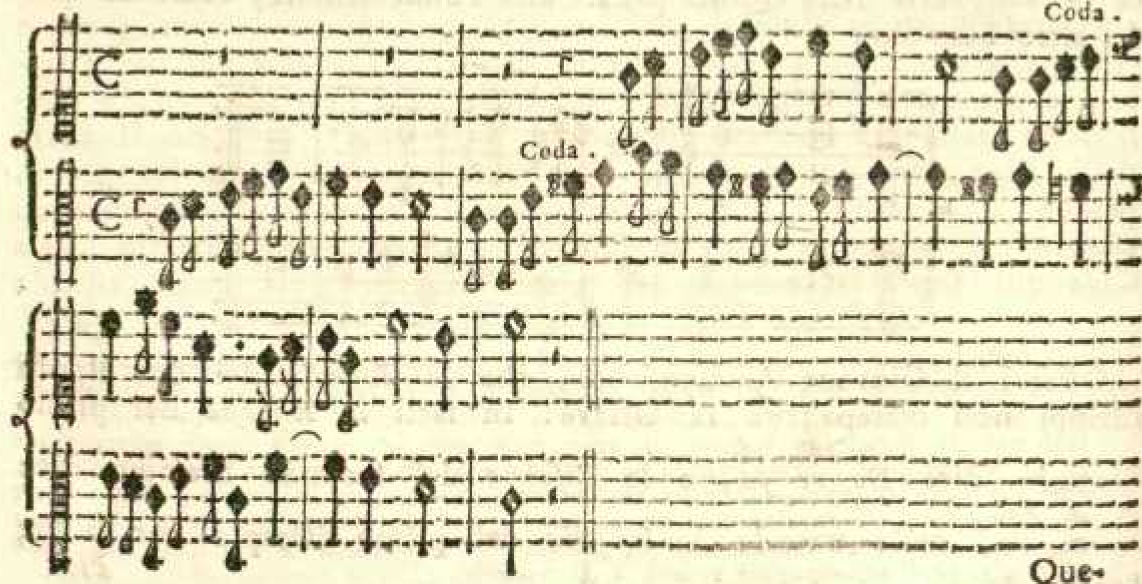
F. E. C.

tentico. Nel ſecondo Eſempio, ſiccome la Quarta del Tuono *fa mi do*

c. a. F.

è al di ſotto della Quinta *ſol mi do*, e che le Parti diſcendono, perciò viene a ſtabilirſi il Seſto Tuono, che è *Plagale*, e a dimoſtrarſi qual ſia la *Fuga Autentica*, e quale la *Plagale*.

Deve però oſſervarſi, che eſſendo compoſta la *Fuga del Tuono* di una Quinta, e di una Quarta, con ciò viene a dimoſtrarſi la differenza, che paſſa tra la *Fuga del Tuono*, e la *Fuga Reale*. Queſta o è compoſta di due Quarte, o di due Quinte, come col teſtimonio del Berardi ſi è dimoſtrato alla pag. 35. Al contrario la *Fuga del Tuono* non è compoſta, che di una Quinta, e di una Quarta. Varie ſono le *Fughe del Tuono* ſparſe in queſta ſeconda Parte, le quali attentamente conſiderate dal Giovane Compoſitore potranno recarli gran lume per comporne con ogni poſſibile perfezione. Deve però uſare ogni diligenza per sfuggire due difetti, che ſogliono accadere nelle *Fughe del Tuono*. Il primo ſi è, che non poche volte, affinchè la *Riſpoſta* ſia del Tuono, e non eſca fuori dei limiti dell' Ottava, ſi viene difformare talmente la *Riſpoſta*, che ſi rende diſpiacevole agli Uditori. Intorno a che, vedaſi quanto ſopra di ciò ſi è avvertito alla pag. 36. ſeg. L' altro difetto introdotto verſo il fine del Secolo paſſato, e che a' giorni noſtri ha preſo tal piede, che rare ſono le *Fughe*, che ne ſiano eſenti, conſiſte in una piccola aggiunta fatta al Soggetto, la quale vien chiamata *Coda del Soggetto*, affinchè paſſi alla Corda, ove deve incominciare la *Riſpoſta*, il chè più chiaramente dal ſeguente Eſempio ſi capirà.



Que-

Questa *Coda* potrebbe però moderarsi in maniera tale, che non si rendesse tanto triviale, e stucchevole, col ridurla a guisa di un *Contrasoggetto*, e così diverebbe la *Fuga*, non solo tanto nojosa, ma in qualche modo artificiosa, come ci dimostra il seguente Esempio:



Nella *Fuga* del P. Angelo Predieri alla pag. 135. al Num. III. scorgesi una consimile *Coda* rivoltata per moto contrario, la quale viene talmente a unirsi col primo Soggetto, che diviene un' artificioso *Contrasoggetto*, anzi di più al Num. (8) il Soprano rivolta per moto contrario l' accennato *Contrasoggetto*, e talche diviene simile alla *Coda* quì sopra esposta in quest' ultimo Soggetto. Questa istessa *Coda* riscontrasi sotto ai Numeri (11), e (14), e sopra ai Numeri (13), e (16) nella citata *Fuga* del P. Angelo Predieri, la quale per moto retto, e per moto contrario viene a formare due *Contrasoggetti*, i quali sono talmente inestati col primo *Soggetto* (1) in tutto il corso della *Fuga*, che formano una Composizione tutta d' un sol getto, perchè si trovano i due *Contrasoggetti* artificiosamente concatenati assieme dal principio sino al fine della *Fuga*. Al contrario della *Coda* quì sopra accennata nel primo Esempio, la quale essendo

 di-

(1) *Su 'l testimonio de' principali Maestri dell' Arte J. J. Rousseau (Diction. de Musiq. pag. mihi 225.) c' insegna, che la Risposta debba entrare avanti il fine della Proposta.* Il faut que la *Fugue* soit dessinée de telle sorte que le réponse puisse entrer avant la fin du premier Chant, afinqu'on entende enpartie l' une & l' autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire, a lui-même, & que l' art du Compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu' on ne fait que promener d' une Partie à l' autre, sans autre gêne que de l' accompagner ensuite à la volontè.

disunita, e isolata, si rende dispiacevole all' Udito, e rende la *Fuga* composta di più pezzi fra di loro sensibilmente disparati (1).

Della Fuga d' Imitazione.

RESta a dichiararsi l' ultima specie di *Fuga*, che è quella d' *Imitazione*, la quale abbenchè sia inferior grado, perchè più libera dal rigore delle Regole, ella ha però in se tal pregio, che rendesi, sopra le altre due specie di *Fuga* dichiarate, più grata, e dilettevole agli Ascoltanti. E' la *Fuga d' Imitazione* quella, come si è detto quì sopra, in cui la *Risposta* viene ad esser simile in qualche modo, ma non in tutto alla *Proposta*, perchè ammette qualche libertà, e variazione nella *Risposta*. E siccome la *Risposta* può esser simile in tre modi alla *Proposta*, cioè, o nelle *Figure*, o negl' *Intervalli*, o nelle *Sillabe*, così, in qualunque di questi modi ella sia simile, sarà sempre *Fuga d' Imitazione* (2). Gode altresì questa *Fuga* un'altro privilegio, ed è, che il *Conseguente* non ha ne tempo, ne Corda determinata, per rispondere, ma è in piena libertà di rispondere quando li riesce più comodo, e in qualunque Corda, che se li presenti. Avverta però il Giovane Compositore, che il *Soggetto*, o *Proposta* non sia tanto lunga, affinchè la *Risposta* si faccia sentire più presto, e più spesso che sia possibile, e procuri di ripigliar la *Risposta* non solo nell' Unissono, nella Quinta, nella Quarta, o nell' Ottava, ma ancora nelle altre Corde dell' Ottava del Tuono, che sono la Terza, la Sesta, la Seconda, la Settima, e loro repplicate (3), affinchè ne venga prodotta

---

(1) *Alcuni Compositori più periti nell' Arte si sono serviti di questa* Coda *per medulare, e per formarne un* Divertimento, *come ci dimostra questo Esempio:*



(2) *P. Athanas. Kircherus Musurg. Lib. 5. pag.* 393. T. 1. Fugæ liberæ sive imitantes vocantur illæ, quæ non adeò rigorosis legibus tenentur, uti fuga ligata & canones, de quibus in sequentibus; sed pro libitu hinc inde vagantur, insequentes se nunc in principio, iam in medio, modo in fine. Atque hæ sunt omnium usitatissimæ, atque in nullo non Authore obviæ. Possunt autem varjis modis institui, in quotlibet vocibus, in tetraphonijs maximè elucet artificium; In quibus modò duæ, modò omnes voces, semitas tendunt phonagogæ. Fiunt hujusmodi fugæ per varia intervalla. *J. J. Rousseau Diction. de Musique pag. mihi* 254.

(3) *Il P. Lodovico Zacconi da Pesaro Agostiniano Pratica di Musica P.* 1. *Lib.* 1. *Cap.* 56. *pag.* 46. *terg. ci dimostra con chiarezza, come tanto ne' Canoni, che nelle Fughe sciolte debbono praticarsi le Risposte alla Terza, Sesta, Seconda, Settima, e loro replicate. Dice egli che si viene a* mutar il nome alle Figure: come saria a dire se la parte
a. ♮. *c. d. e.*
che incomincia dice *Re mi fa sol la*, colui che l'ha da seguitare alla Seconda ... biso-
♮. *c. d. e. f.*
gna che cominci & dica *Mi fa re mi fa*. Così ancora se uno ha da seguitar alla Terza ...
c. d. e. f. g.
in questo modo ha da cominciare *Do re mi fa sol*. *Da tutto ciò rilevasi, che le Risposte agli Intervalli accennati non sono Reali, ma sempre d' Imitazione.*

dotta quella varietà tanto gradita agli Ascoltanti. In oltre, se il *Soggetto* sarà composto di più parti, potrà nel corso della *Fuga* ripigliare or l' una, or l' altra delle Parti, col rispondere vicendevolmente all' una, e all' altra, talche risulti una gara fra le Parti, e in tal modo venga a recar piacere e diletto. Il seguente Esempio potrà servir di norma a quanto sin quì si è detto intorno alla *Fuga d' Imitazione*.

Prima Parte del Soggetto. Seconda Parte del Soggetto.

Seconda Parte al Contrario.

Dimo-

Dimostrate le principali specie di *Fuga*, sarebbe quì luogo esporne molte altre da più periti Maestri introdotte, ma siccome di esse occorrerà far menzione in appresso, perciò potrà il Giovane Compositore riscontrarle nei seguenti Esempj, così pure nella prima Parte di questo Esemplare.

Del Compimento di tutta la Fuga.

SIn' ad ora non si sono dimostrate, che le sole Regole spettanti alla prima parte di qualunque specie di *Fuga*, che sono la *Proposta*, e la *Risposta*, onde è ormai tempo che si venga a dimostrare ai Giovani Compositori, come devono condurre tutta intera la *Fuga*, affinchè possano evitare il pungente, ma lepido rimprovero fatto da Gio: Andrea Angelini Bontempi (1), in occasione che egli prende ad esaminare il significato dei vocaboli, *Fuga*, *Reditta* &c., il qual dice, che questo nome di *Fuga non conviene se non alle Composizioni di quei semicontrapuntisti, che tessendovi il principio di qualche Fuga, apena l' hanno fatto sentire una sol volta in una delle Parti, che cantano, o in due, portandosene via seco il mezo, e 'l fine, fugge così velocemente, che non è più possibile il poterlo con l' udito raggiungere.* Per isfuggire dunque questa taccia, deve il Giovane Compositore, dopo le *Risposte* di tutte le Parti, delle quali sarà composta la *Fuga*, *Rovesciar* (2) la *Proposta*, e le *Risposte*. Consiste questo rovesciamento nel ripigliar di nuovo il Soggetto tanto l' *Antecedente*, che il *Conseguente*, con questo però, che ognuna delle Parti debba cambiar la Corda, v. g. se il Contralto ha proposto nella Corda fondamentale, o Ottava del Tuono, rovesciando deve ripigliar il Soggetto nella Quinta, e così scambievolmente devono praticarsi le altre Parti, quelle che hanno risposto nella Quinta del Tuono nel rovesciare devono ripigliare nella Fondamentale, o nella di lei Ottava. Servirà d' Esempio la seguente *Fuga* a quattro Voci, la quale essendo composta di un *Soggetto*, e *Contrasoggetto* (3) a parte per parte andaremo esponendo, acciocchè il Giovane Compositore possa instruirsi dei varj metodi con i quali si può condurre una *Fuga*.

Da

(1) *Histor. Musica P. 2. della Pratica Moderna Carol. 21. pag. 244.*

(2) *Affine di evitare l' equivoco, che potrebbe produrre questo vocabolo di* Rovesciare, *deve avvertirsi, che tre sono i di lui significati; l' uno di* Rovesciare *gl' Intervalli, e l' Armonia, di cui se ne è parlato alla pag. 98. e 167. della prima Parte di questo Esemplare; l' altro di* Rovesciar *il Soggetto per moto contrario, talmentechè fra di loro vengono a corrispondere i Semituoni, come si è dimostrato alla pag. 84. 85. della prima Parte, e alla pag. 269. di questa seconda Parte; il terzo è quello del quale presentemente trattiamo.*

(3) *Osservisi, come dall' unione del Soggetto col Contrasoggetto, ne viene a formarsi un Contrappunto Doppio alla Sesta di sotto, come vedrassi in appresso alla Casella 16., e 17.*

Soggetto. Contrafoggetto.

Da questa parte di *Fuga* rilevasi la *Proposta* fatta dal Soprano, che da *D la sol re* Quinta del Tuono discende a *G sol re ut* Ottava della fondamentale, e il Contralto con la *Risposta* da *D la sol re* discende alla Quinta; onde for-

formando queste due Parti l'Ottava composta di una Quinta, e di una Quarta, vengono a far conoscere essere questa *Fuga* del Tuono. Alle due accennate Parti acute corrispondono in Ottava grave il Tenore al Soprano, e il Basso al Contralto, nell' istesso modo vien condotto il *Contrasoggetto*. Da tutto ciò rilevasi, che questa *Fuga* è del secondo Tuono trasportato alla Quarta sopra (1), perchè contiene in se tutte quelle condizioni, che richiede il secondo Tuono descritte nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 17. Passa di poi ognuna di queste Parti a *Rovesciar* la *Fuga*, il Soprano mutando la Corda di *D la sol re* in *G sol re ut*, il Contralto di *G sol re ut* in *D la sol re*, e l' istesso vien praticato in Ottava grave dal Tenore, e dal Basso, ed ecco adempito quanto è stato prescritto da' Maestri tanto nella *Proposta*, e *Risposta* della *Fuga*, che nel di lei *Rovesciamento*.

Proseguimento della proposta Fuga.

14. 15. 16. 17. 18.

19. 20.

Varj

(1) *Non sarà discaro al Giovane Compositore l' esporli la ragione, per cui sia stato introdotto il trasporto dei Tuoni descrittoci da Rocco Rodio Regole di Musica pag. 63. Ediz. del 1626. ne*

TAVOLA PER LA MODULAZIONE

Da questa Tavola divisa in due Parti, l'una per il Tuono di Terza maggiore, l'altra di Terza minore, si conosce praticamente in che consista la Modulazione ordinaria, o sia Mutazione di Tuono; quali siano i Tuoni coerenti al Tuono fondamentale; quali i loro Accompagnamenti; e l'ordine che deve tenersi nel farvi passaggio.

Tuono di Terza maggiore.

5. 6.mag. 6.min. 5. 5. 6.min. 6.min. 5. 6.mag. 6.min. 5. 5. 6.min. 6.min.
3.mag. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min. 3.min.

Tuono fondam. 2.magg. 3.mag. 4. Quinta. 6.mag. 7.mag. Tuono fond. 2.mag. 3.mag. 4. 5. 6.mag. 7.mag. Ottava.

5. 6.mag. 6.min. 5. 5. 6.min. 6.min.
3.mag. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min. 3.min.

Quinta del Tuono.

Tuono fond. 2.mag. 3.mag. 4. 5. 6.mag. 7.mag. Ottava.

5. 6.mag. 6.min. 5. 5. 6.min. 6.min.
3.mag. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min. 3.min.

Quarta del Tuono.

Tuono fond. 2.mag. 3.mag. 4. 5. 6.mag. 7.mag. Ottava.

5. 6.mag. 6.mag. 5. 5. 6.mag. 6.min.
3.min. 3.min. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min.

Sesta del Tuono.

Tuono fond. 2.mag. 3.min. 4. 5. 6.min. 7.mag. Ottava.

5. 6.mag. 6.mag. 5. 5. 6.mag. 6.min.
3.min. 3.min. 3.mag. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min.

Terza del Tuono.

Tuono fond. 2.mag. 3.min. 4. 5. 6.min. 7.mag. Ottava.

Tuono di Terza minore

Per ben comprendere la differenza, che passa tra il Tuono di Terza maggiore, e il Tuono di Terza minore, riflettasi a quanto abbiamo esposto alla pag. 226. 227. della Prima Parte di questo Esemplare.

5. 6.mag. 6.mag. 5. 5. 6.mag. 6.min. 5. 6.mag. 6.mag. 5. 5. 6.mag. 6.min.
3.min. 3.min. 3.mag. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min.

Tuono fond. 2.mag. 3.min. 4. 5. 6.min. 7.mag. Tuono fond. 2.mag. 3.min. 4. 5. 6.min. 7.mag. Ottava.

5. 6.mag. 6.mag. 5. 5. 6.mag. 6.min.
3.min. 3.min. 3.mag. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min.

Quinta del Tuono.

Tuono fond. 2.mag. 3.min. 4. 5. 6.min. 7.mag. Ottava.

5. 6.mag. 6.mag. 5. 5. 6.mag. 6.min.
3.min. 3.min. 3.mag. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min.

Quarta del Tuono.

Tuono fond. 2.mag. 3.min. 4. 5. 6.min. 7.mag. Ottava.

5. 6.mag. 6.min. 5. 5. 6.min. 6.min.
3.mag. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min. 3.min.

Terza del Tuono.

Tuono fond. 2.mag. 3.mag. 4. 5. 6.mag. 7.mag. Ottava.

5. 6.mag. 6.min. 5. 5. 6.min. 6.min.
3.mag. 3.min. 3.min. 3.mag. 3.mag. 3.min. 3.min.

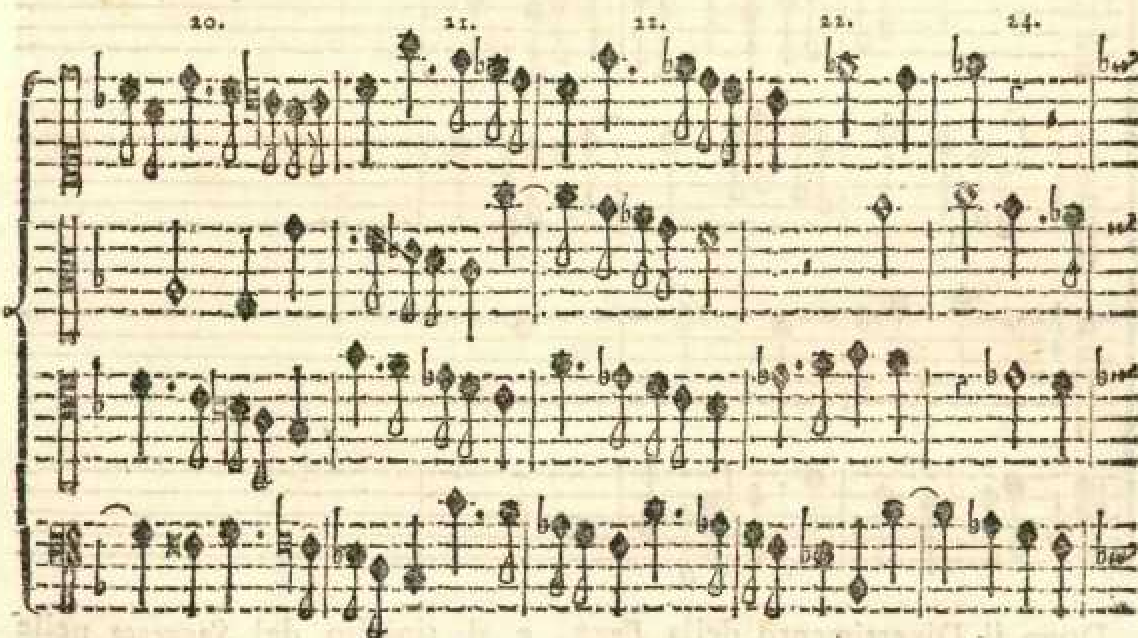
Sesta del Tuono.

Tuono fond. 2.mag. 3.mag. 4. 5. 6.mag. 7.mag. Ottava.

Avvertasi, che in ambedue queste Tavole, abbenchè la Quarta del Tuono sia vicina alla Quinta, non si deve però immediatamente far passaggio dall'una all'altra, ma devesi osservare quanto si è prescritto nella Prima Parte alle due citate pagine.

Varj ſono i metodi tenuti da' Maeſtri nel proſeguimento della *Fuga*. Alcuni vogliono, che avendo condotta la *Fuga* per le Corde della Fondamentale, e della Quinta ſi paſſi alla Quarta del Tuono. La ragione, che eſſi adducano ſi è, perchè, ſiccome la Quarta del Tuono richiede la Terza compagna della Terza del Tuono fondamentale, così le *Riſpoſte* alla Quarta divengono ſimili alla *Propoſta*, e alle *Riſpoſte* tanto della Fondamentale, che della Quinta del Tuono. Altri però non tanto ſcrupoloſi vogliono, che ſi debba paſſare alle altre Corde di participazione del Tuono, che ſono Terza, e Seſta, abbenchè il ripiglio del *Soggetto* in queſte Corde divenga in parte diſſimile, perchè ſe la Terza del Tuono è minore, la di lei Terza è maggiore, al contrario ſe la Terza del Tuono è maggiore, la di lei Terza è minore; l'iſteſſo deve dirſi della Seſta, la quale ſe è minore, la di lei Terza è maggiore, al contrario ſe la Seſta è maggiore, la di lei Terza è minore, e ſe la Seſta è minore, la di lei Terza è maggiore, come vedraſſi dalla anneſſa Tavola.

Ma ſiccome modulando il *Soggetto* alla Quarta, alla Terza, e alla Seſta, porta ſeco tante repppliche del *Soggetto*, che non poſſono produrre negli Uditori ſe non che noja, e tedio, quindi avvedutamente i periti Compoſitori hanno preſo l'eſpediente di prendere una parte del *Soggetto*, e formarne un piccolo *Attacco*, ſervendoſi di eſſo *Soggetto* per modulare, e condurre la *Fuga* alla Terza, e alla Seſta del Tuono fondamentale, per poſcia ripigliare in tali Corde il *Soggetto*, come rilevàſi dal ſeguente Eſempio:



ſeguenti termini. La cauſa onde ſon nati i Tuoni finti, traſportati (non eſſendo differenza dal finto al naturale) ſono ſtati i muſici ſtromentali, che havendo per eſempio un'opera nel primo tuono naturale, che ò per l'iſtrumento ò le voci cantanti ſopra tale Iſtrumento fuſſe baſſa, la fingono in una quarta ad alto, che viene in G ſol, re, ut, acuto, cantando per b molle, & fa l'iſteſſo che farebbe il naturale chiamandoſi primo tuono ficto una quarta ad alto, & così ancora ſi fuſſe troppo alto fingerſi una quinta più baſſa.

25. 26. 27. 28. 29.

30. 31. 32.

Dopo il Divertimento della *Fuga*, e il ripiglio del *Soggetto* nelle Corde di participazione del Tuono fondamentale, fa duopo di ritornare modulando alla Corda di G *sol re ut*. Alcuni ripigliano l'*Attacco* indicato, e col di lui mezzo si riconducano al Tuono fondamentale. Altri però, affine di sempre più sollevare gli Uditori colla varietà, prendono qualche altra parte del *Soggetto*, o

pure

pure il *Contrasoggetto*, e formandone un nuovo *Attacco* si riducono al Tuono, eccone l' Esempio:

29. 30. 31. 32. 33.

34. 35.

Due sono le ragioni per le quali tanto in questo, che nell' antecedente Esempio resta sospesa la *Fuga* nella Quinta del Tuono. L' una affinchè più facilmente possa il Soprano ripigliare il Soggetto per formare lo *Stretto*; l' altra acciocchè dagli Uditori così solo, e senza l' accompagnamento delle altre Parti, venga più chiaramente inteso

 lo

(1) *Si potrebbe anche per* Modulare *far uso della prima parte del* Soggetto, *usando questo singolar Artificio, cioè, siccome la prima Corda di questo* Soggetto, *o è la Quinta del Tuono, o è la Fondamentale, e di lei Ottava, così si potrebbe ripigliare il* Soggetto, *o una Terza sopra della Fondamentale, o una Terza sopra della Quinta, e conducendo le altre Parti, singolarmente*

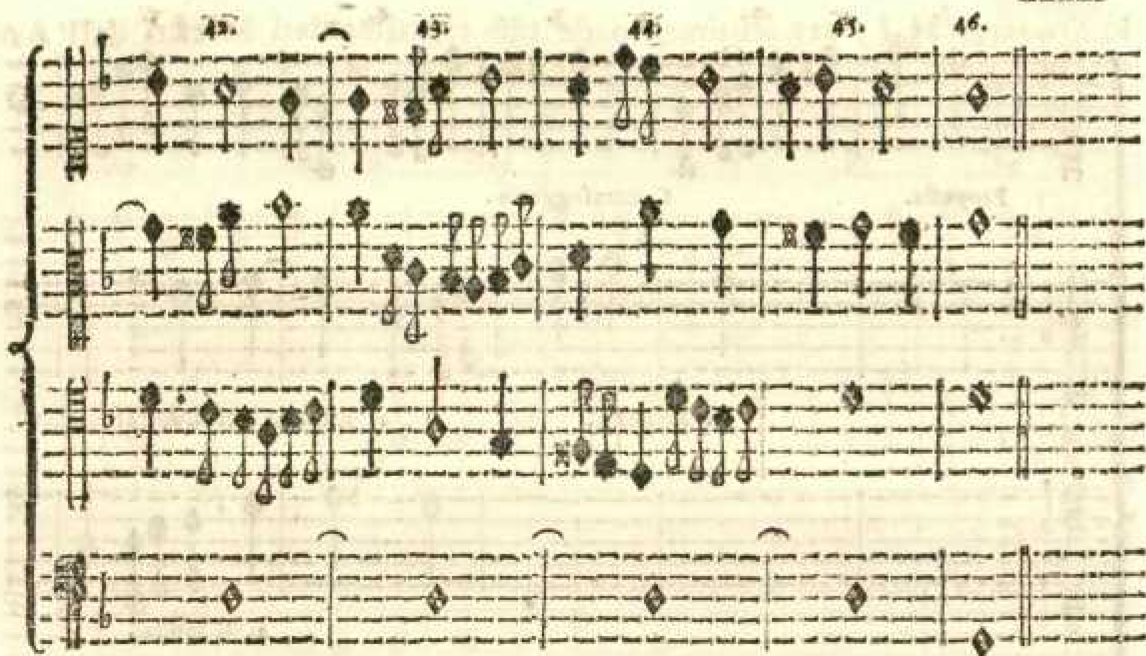
lo *Stretto*, che è, per sentimento de' più esperimentati Maestri dell'Arte, una delle parti più pregevoli della *Fuga*.

36. 37. 38. 39. 40. 41.

il Basso a norma del nuovo ripiglio del Soggetto, *si verrebbe a modulare con l'istesso* Soggetto, *o alla Sesta, o alla Terza del Tuono, e a formare degli* Attacchi, *che volgarmente vengono chiamati* Finti, *o* Entrate impensate, *o* False, *come ci dimostrano questi piccioli Esempj.*

Soggetto alla 3. del Tuono.

Soggetto alla 3. della Quinta.



L' esperienza c' insegna essere la natura dei Soggetti talmente varia, che c' impedisce lo stabilire alcun metodo per formare lo *Stretto*. Ogni Soggetto ben ponderato, e ingegnosamente esaminato deve somministrarci il modo di restringerlo in più maniere, affine di sciegliere la più facile, e più naturale, e che sopra tutto conservi per quanto sia possibile l' identità del *Soggetto*; e quando mai la necessità costringa a variar in qualche piccola parte il *Soggetto*, si procuri che la mutazione succeda più tosto nelle Parti di mezzo, che nelle Parti estreme, che sono il Soprano, e il Basso, mentre qualunque anche piccola varietà nelle Parti estreme viene più facilmente a scoprirsi dagli Uditori, e per l' opposto il variare qualche Figura nello stretto del *Soggetto*, si rende meno sensibile. Procuri il Giovane Compositore, ogni qual volta sia ben impossessato dell' Arte del Contrappunto, d' imitare i Maestri più eccellenti nell' Arte, i quali, prima di stendere qualunque *Fuga*, praticarono di far varie prove, prima sopra del *Soggetto*, poi come poteva *Rovesciarsi*, come *Modularlo*, come ricavarne qualche *Divertimento*, e sopra tutto formarne lo *Stretto*.

Dopo d' avere esposto quanto richiedesi nel comporre ogni parte separata d' una *Fuga*, è ormai tempo di porre sotto gli occhi l' unione di tutte le accennate parti, affinchè aver possa il Giovane Compositore una compiuta notizia di tutto il complesso della *Fuga*. E perchè più facilmente possa conoscere in qual modo debbano unirsi, ho segnato nelle parti della *Fuga* il numero a ciascuna Casella, e affinchè altresì comprenda, che l' unione deve esser fatta con tale avvedutezza, che comparisca agli Ascoltanti esser composta tutta la *Fuga* di un solo pezzo, e non di parti malamente concatenate.

1. 2. 3. 4. 5.

Propoſta. Contraſoggetto.

1. Riſpoſta. 1. Riſpoſta del Contraſoggetto.

2. Riſpoſta.

3. Riſpoſta.

6. 7. 8. 9. 10.

1. Roveſcio. Con-

2. Roveſcio.

2, Riſpoſta del Contraſoggetto.

3. Riſpoſta del Contraſoggetto.

21. 22. 23. 24. 15.

trasoggetto rovesci.

Contrasoggetto rovesci. 1. Sog. alla 4. del Tuono.

3. Rovesci. Contrasoggetto rovesci.

4. Rovesci.

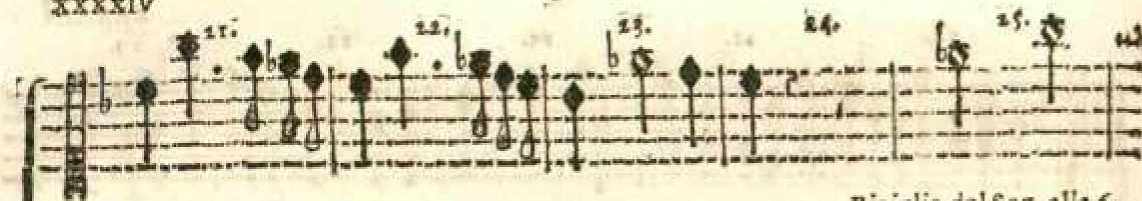
16. 17. 18. 19. 20.

Alla 4. del Tuono. Contrasoggetto.

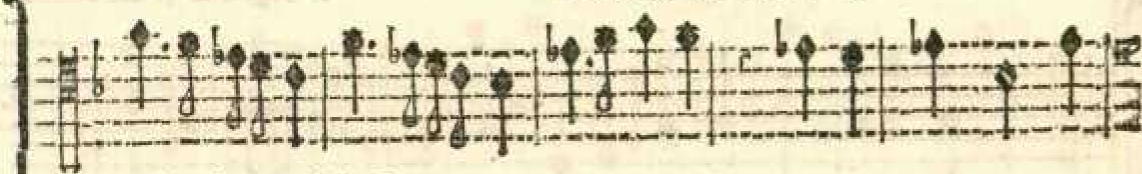
Contrasoggetto.

Alla 4. del Tuono.

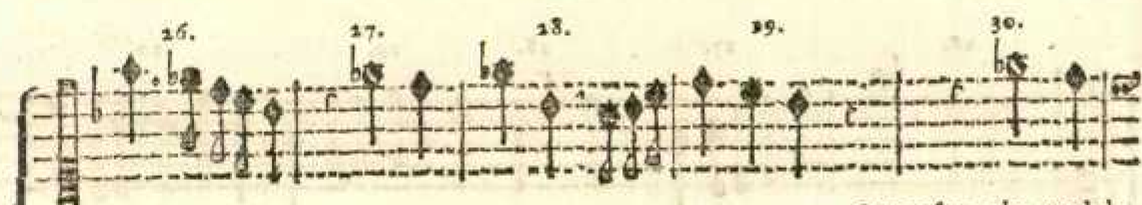
Alla 4. del Tuono. Contrasoggetto.


21.
22.
23.
24.
25.
Ripiglio del Sog. alla 6.


Rovefcio del Sog. alla 3.


Divertimento della Fuga.




26.
27.
28.
29.
30.
Contrafog. che modula




Ripiglio alla 6.


Ripiglio alla 3.

31. 32. 33. 34. 35.

36. 37. 38. 39. 40. 41.

Stretto del Soggetto. Contrafog.

Stretto del Soggetto. Contrafog.

Stretto del Soggetto.

Stretto del Soggetto. Contrafog.



Dimoſtrate le Regole più neceſſarie per ben comporre qualunque ſorta di Fuga, altro più non reſta, che di farle vedere ai Giovani Compoſitori in pratica recate dai più celebri, e valenti Profeſſori. Eſſi le vedranno negli Eſempj delle Fughe di due ſino alle otto Voci, che formano queſta ſeconda Parte dell' Eſemplare; ai quali abbiamo unite le noſtre Oſſervazioni, per cui potranno agevolmente rilevare la maniera, lo ſtile, la condotta, e l' eccezioni uſate dagli anzidetti inſigni Compoſitori, e quindi approfittarſi del loro eſempio, col procurare, per quanto ſarà loro poſſibile, di perfettamente imitarle. Prima però d' intraprendere l' eſame di queſte dotte Compoſizioni, non poſſo, a meno di non inſinuar loro con tutto il calore, che ſiccome ſenza una ſeria laborioſa applicazione non arriveranno giammai ad imitare queſti sì celebri Profeſſori, che hanno con tanto loro decoro illuſtrata, e perfezionata la Muſica; così per l' oppoſito, ſe non la perdoneranno a vigilie, e a fatica, ſpero che anch' eſſi colla ſcorta di sì fatti inſigni Maeſtri diveranno valenti Compoſitori, ed io avrò il bel contento di ottenere così l' unico fine, che mi ha moſſo ad intrapprendere per loro queſta qualunque ſiaſi mia fatica.

FR. ALOYSIUS MARIA MARZONI
DE VICOMERCATO

Artium, & facræ Theologiæ Doctor, totius Ordinis Minorum S. FRANCISCI Conventualium post Seraphicum Patriarcham Minister Generalis LXXXIX.

CUm Opus, cui titulus *Esemplare di Contrappunto Parte Seconda* : a P. Joanne Baptista Martini de Bononia Nostri ejusdem Ordinis Sacerdote compositum duo Ordinis nostri Theologi jussu nostro recognoverint, in lucem edi posse testati fuerint, facultatem impertimur, ut Typis tradatur, si iis ad quos attinet, ita videbitur. In quorum fidem &c.

Dat. Romæ in Conventu SS. XII. Apostolorum die 19. Martii 1773.

Fr. Aloysius Maria Marzoni Minister Generalis Ordinis.

L. ✠ S.

Fr. Aloysius Paolucci de Sommeno Secret., & *Assistens Gener. Ord.*, *ac Provincialis Angliæ.*

Vidit

Vidit D. Aurelius Castanea Clericus Regularis S Paulli, & in Ecclesia Metropolitana Bononiæ Pœnitentiarius pro Eminentissimo, ac Reverendissimo Domino D. VINCENTIO Cardinali MALVETIO Bononiæ Archiepiscopo, & S. R. I. Principe.

Die 14. *Octobris* 1773.

Videat ac referat pro S. O. A. R. P. M. F. Carolus Antonius Schivazappi Ordinis Min. Conv. S. Theologiæ Professor emeritus, ac S. O. Revisor assumptus.

JUssu Rmi P. Magistri Petri Paulli Salvatori Inquisit. Generalis S. O. Bononiæ legi Librum hoc titulo prænotatum *Esemplare di Contrappunto Parte Seconda*. In eo nihil omnino offendi, quod Catholicæ Religioni, & bonis moribus adversetur; immo, quantum quidem judicio assequi possum, omnibus Musices Professoribus ita profuturum credo, ut minime dubitem nihil esse utilius ab ipsis expetendum. Quam ob caussam plane dignum censeo; qui typis mandetur.

Fr. Carolus Antonius Schivazappi Ord. Min. Conv. S. Theol. Mag. & Profess. emeritus.

SAG-

SAGGIO FONDAMENTALE
PRATICO
DI CONTRAPPUNTO
FUGATO.

I. Esempio.

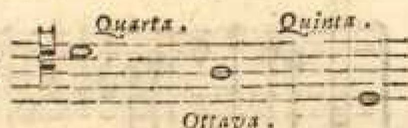
Duo di Giacomo Antonio Perti

Maestro di Cappella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna.

(2) (1) (3) (4) (5)

Questo primo Esempio, con quello che viene in appresso, sono da me stati scielti fra le tante Composizioni d'uno de' miei Maestri, a fine di porre sotto gli occhi del Giovane Compositore un' idea del *Duo a Cappella* d'uno Stile con tutta l'esattezza delle Regole condotto, e nell' istesso tempo con una naturalezza, e facilità singolare. Si rese celebre questo Compositore non solo nella Musica Ecclesiastica, ma anche nella Dramatica del suo tempo, talchè fu stimato, e venerato universalmente, e da' Prencipi, singolarmente di Toscana, ma sopra tutti dagl' Imperatori Leopoldo I., e Carlo VI. Prima però di venire ad esporre le qualità di questo Duo, non sarà inutile al Giovane Compositore, l'esser instruito della differenza, che passa fra il *Duo*, e il *Duetto*. Il *Duo* è quello, ch'è composto a Cappella, e per lo più di *Nota bianca* senz' alcun accompagnamento di Basso; in esso i Maestri dell' Arte sono stati esatti in osservare tutte quelle Regole, che richiede il *Contrappunto osservato*, e *a Cappella*. Il *Duetto* poscia è quello ch'è bensì Fugato, ma è composto per lo più di *Nota nera*, e in *Tempo ordinario*; ammette quelle Eccezioni, che richiede qualunque Stile, sopra di cui è composto; ed è accompagnato dal Basso continuo dell' Organo, o del Clavicembalo. Propone l' Autore di questo *Duo* nel Tenore al Num. (1) un Soggetto del primo Tuono, a cui risponde al Num. (2) il Soprano alla Quinta sopra. Dal Salto di Quarta, che fa il Tenore dall' Ottava alla Quinta sotto, e dal Salto di Quinta, che fa il Soprano dalla Quinta alla Fondamentale, si rileva, che la Fuga è del Tuo-



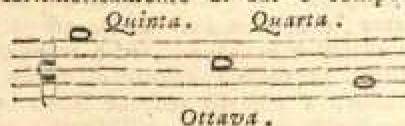
no, perchè ſta entro i limiti del medeſimo, che ſono 

Vanno contrappuntizzando ambedue le Parti ognuna con una naturale Melodia, ed aſſieme unite con grata Armonia, ſin tanto che il Tenore, il quale propoſe il Soggetto all'Ottava del Tuono, ora lo ripiglia al Num. (3) alla Quinta, e ciò chiamaſi *Roveſciar la Fuga*, come ſi è dimoſtrato; in appreſſo il Soprano al Num. (4) ripiglia il Soggetto all'Ottava. Proſeguiſcono contrappuntizzando le Parti con Imitazioni, ſin tanto che giungano al Num. (5) a formare la Cadenza Regolare della Terza del Tuono. Poſcia ambedue le Parti ripigliano il Soggetto, e la Riſpoſta conſimili al principio del *Duo*: e giacchè il Soggetto non ammette lo *Stretto* ſolito praticarſi nel fine di qualunque Fuga, uſa un'altro Artificio, ch'è quello di Roveſciare, e nell'iſteſſo tempo unire il Soggetto, come vedeſi ai Num. (6), e (7), così che diviene un Contrappunto doppio all'Ottava ſopra, e ſotto. In fine termina il *Duo* coll'iſteſſo Soggetto, artificio inſegnatoci, e uſato da' Maeſtri dell'Arte, ogni volta che il Soggetto ſia di tal natura, che poſſa introdurſi nella Cadenza finale.

II. Eſempio.

Di Giacomo Antonio Perti.



Propone l'Autore in queſto ſecondo Eſempio una Fuga del Secondo Tuono, in cui il Soprano nella Propoſta al Num. (1) forma il Salto incompoſto di Quinta diſcendente, a cui riſponde il Contralto al Num. (2) con un Salto incompoſto di Quarta diſcendente, ed ecco formata una Fuga del Tuono, perchè ſta riſtretta entro i limiti dell'Ottava di *D la ſol re* diviſa Aritmeticamente di cui è compoſto il Secondo Tuono, come dal ſeguente Eſempio. 

Può chiamarſi ancora queſta Fuga Plagale, perchè contiene tutte le qualità, che conſtituiſcono il Secondo Tuono Plagale, come può vederſi nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 17.

II

(4)

(5)

(6)

(7)

(9)

(8)

Il Soprano al Num. (3) rovescia il Soggetto, e dopo alcun piccolo Contrappunto con qualche Imitazione, e della Cadenza Regolare alla Quinta del Tuono, il Contralto ancor esso rovescia al Num. (4) il Soggetto. Deve quì avvertire il Giovane Compositore, come l' Autore in questo Contralto, in vece che il ripiglio del Soggetto, a tenore della Proposta, faccia il Salto discendente di Quinta, *La*, *re*, prende il Salto di Quarta ascendente *Re*, *re*. Tal licenza si è presa l' Autore, affinchè il Contralto non s' incontri in Quarta col Soprano, il che sarebbe accaduto, ogniqualvolta che il Contralto avesse usato le Sillabe *la re*. Viene permessa tal licenza, (attesa la circostanza), perchè al Salto di Quinta discendente equivale il Salto ascendente di Quarta, ed è l' istesso il passare ascendendo dalla Quinta del Tuono alla Fondamentale, o all' Ottava, e il passarvi discendendo dall' istessa Quinta alla Fondamentale. Contrappuntizzano assieme le due Parti con Imitazioni, tanto che si conducano alla Cadenza Regolare della Terza al Num. (5); indi ripigliasi il Soggetto, e la Risposta ai Num. [6], e (7) nell' istesso modo praticato ai Num. (1), e (2), e replicata



cata la Cadenza della Quinta del Tuono, forma lo *Stretto* della Fuga ai Num. (8), e (9), e con grate Imitazioni conduce a fine il *Duo*. Deve rilevare il Giovane Compositore due qualità, che richiede il *Duo*, l' una si è, che le due Parti acute, di cui massime è composto questo secondo *Duo*, non scostansi tra loro al più dell' Intervallo d' Ottava: l' altra qualità, che non trovasi mai tanto nel primo, che nel secondo *Duo* Legatura, o Sincopa di Quarta risoluta in Terza, a fine di formare la Cadenza, e ciò a tenore d' una Regola da' primi Maestri insegnata, che la vera Cadenza dev' esser composta di tre Parti, come si è dimostrato nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 128. Onde, acciocchè la Quarta risolva regolarmente in Terza, richiedesi un' altra Parte, che dalla Quinta cada alla Fondamentale; perciò essendo due sole le Parti, come nell' ultima Cadenza di questo Esempio, non si permette se non che la Legatura di Settima, che risolve in Sesta; o pure di Seconda, che risolve in Terza.

III. Esempio.

Di Cristoforo Caresana.

Estratto dalli Duo Opera I. lib. 1. stampata in Napoli 1681.



Molti *Duo* sono stati dati alla luce in due Opere dal celebre Autore Cristoforo Caresana Organista della Real Cappella di Napoli. Furono questi composti per esercizio de' Giovani, che s' impiegano, solfeggiando, nell' Arte del Canto: e possono recare un singolar Esempio anche agli Studenti dell' Arte del Contrappunto Fugato a due Voci; poichè in essi vi si scorge introdotta copia numerosa d' Artifizj, e diversità di metodo tratta da' primi Maestri dell' Arte. Vien proposto in questo *Duo* dal Contralto al Num. (1) un Soggetto alla Quarta del Tuono di F fa ut; cui risponde nella Corda del Tuono il Soprano al Num. (2); E siccome la Risposta è simile alla Proposta di *Figure*, di *Sillabe*, ed *Intervalli*, quindi ne viene, che la Fuga sia *Reale*. Al Num. (3) vien rovesciato il Soggetto dal Contralto, ripigliandolo alla Corda fondamentale del Tuono di *F fa ut*, cui il Soprano al Num. (4) risponde sull' istessa Corda del Num. (2). Ritorna il Contralto al Num. (5) a ripigliare il Soggetto alla Quarta del Tuono, cui il Soprano al Num. (6) vi tesse una Risposta in *F fa ut* d' Inganno, perchè giunto al Num. (7) forma una Risposta Reale alla Quarta del Tuono; e siccome il Contralto al Num. (8) rispon-

(6) (7) (9)

Do re

(8)

(11)

do re mi fa mi re mi

(10)

Do re do re mi fa mi re mi

(12)

(13) (15)

Do re Do re mi fa mi re mi

(14)

Do re Do re mi fa mi re mi

(16)

Do re Do re mi fa mi re mi

(17)

risponde in *F fa ut*, perciò viene a formarsi un *Contrappunto doppio all' Ottava Superiore* condotto felicemente fino al Num. (9), in cui il Soprano propone un nuovo Soggetto tolto dal Canto fermo del primo Versetto dell' Inno *Ad regias Agni dapes*, che la Chiesa canta nella Domenica in Albis, trasportato un Tuono più basso, come dal seguente Esempio:

Ad re gi as A gni da pes.

L' Autore sopra di questo Inno compose 14. *Duo* introducendovi varj Soggetti, sull'istesso Canto fermo, de' quali ho scelto il presente, e quello che viene in appresso per proporre al Giovane Compositore un' Artifizio singolare dall' Autore praticato. Al suddetto Canto fermo risponde il Contralto al Num. (10) formando un' artificioso

Stretto,

(18) (20]

Do re do re mi fa mi re mi

(19) (21)

Stretto, finattantoché giunto ai Num. (11), e (12) da ambedue le Parti vien ripigliato il primo Soggetto con un nuovo Artifizio. Al Num. (1) il Contralto fece la Proposta, e il Soprano al Num. (2) la Rifposta, con quest' avvertenza, che le due Parti cominciarono la prima Nota del Soggetto nel fine del *Battere*, o nel fine del *Levare*, ora in questo nuovo ripiglio il Soprano comincia prima del Contralto, e comincia nel principio del *Levare*, talchè viene a essere *contro battuta*, la qual cosa, quando non deformi il Soggetto, e non lo renda ripugnante alla natura (come per lo più suol succedere), è un singolar Artifizio, che potrà praticarsi, purchè la natura del Soggetto lo permetta. Al Num. (13) il Soprano alla Quarta sotto ripiglia il Canto fermo notato al Num. (9), che viene pur ripigliato dal Contralto al Num. (14), mentre dal Soprano al Num. (15) ripigliasi il primo Soggetto indicato al Num. (2); l' istesso Soprano replica il Canto fermo al Num. (16), e il Contralto al Num. (17) il primo Soggetto. E quì deve notarsi, che tra i Num. (14) (15), e li Num. (16) (17) scopresi un Contrappunto doppio composto dei due accennati Soggetti alla Quinta sopra, e alla Quarta sotto; altro Contrappunto doppio pure all' Ottava sopra composto dal solo primo Soggetto scorgesi ai Num. (18), e (19); in fine giunto al Num. (20) dal Soprano viene riassunto il Soggetto del Canto fermo, e nell' istesso tempo il Contralto al Num. (21) ripiglia il primo Soggetto, e ne forma un' Artifizioso *Stretto*. Sarà di gran vantaggio al Giovane Compositore l' attentamente considerare questo *Duo*, a fine di poterne scoprire tutti gli Artificj, che in esso contengonsi, e rilevare la naturalezza con la quale sono condotti, e da ciò apprenderà l' Arte tanto rara, e pregievole di *render facile il difficile*.

IV. Esempio.

Di Cristoforo Caresana.

Estratto dal luogo citato.

(1) (3)

(2)

In quest' Esempio rilevasi un notabile Artificio introdotto dall' Autore, e consiste in questo, che

(6)

(4) (5)

(7)

(8) (9) Do re do

(10)

Do re do re mi

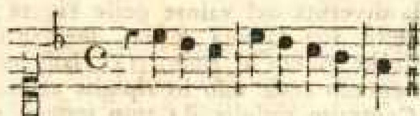
re mi fa

fa (11) (12) Do re do

che il Soggetto quì propoſto è l' iſteſſo dell' antecedente Eſempio Terzo, ma rivoltato al contrario, com' ognuno può da sè ſteſſo riſcontrare confrontando aſſieme li due quì eſpoſti Soggetti.



Soggetto propoſto nell'antecedente terzo Eſempio.



Soggetto del preſente quarto Eſempio ſimile per *Moto contrario* all' antecedente.

Il Soggetto quì propoſto al Num. (1) è *Contrario* alla Nona di ſopra al Soggetto dell' antecedente terzo Eſempio; e la Riſpoſta al Num. (2) è *Contraria* all' antecedente Riſpoſta all' Uniſſono. Ai Numeri (3), e (4) ripiglia la Propoſta, e la Riſpoſta diverſificando le Figure; poſcia ai Num. (5), e (6) roveſcia la Corda del Soggetto, ripi-

(14)
re mi fa
(13)

(16) (17)
(15) Do
Do re do re mi fa

(19)
re do re mi fa
(18) (10)

ripigliando alla Quarta sotto il Contralto, e alla Quarta sopra il Soprano, rovesciando in oltre l'ordine delle *Entrate*; perocchè in questo luogo il Contralto precede il Soprano; quandochè su 'l principio del *Duo* il Soprano ha preceduto il Contralto; e di questi due modi di *Rovesciar la Fuga* se n'è parlato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 144. 145. Al Num. (9) dal Contralto viene riassunto il Soggetto con raddoppiare il valor delle Figure, finattantochè giunto il Soprano al Num. (10) propone il Canto fermo dell' Inno accennato nell' antecedente Esempio; e al Num. (11) ripiglia il primo Soggetto con la diversità del valore delle Figure; e poscia al Num. (12) ripiglia il Canto fermo suddetto alla Quinta sopra, mentre il Contralto contrappuntizza con qualche Imitazione, finchè giunto al Num. (13) riassume il Soggetto proposto nell' antecedente terzo *Duo*, e il Soprano anch' esso lo ripiglia al Num. (14). Giunte le due Parti ai Num. (15), e (16), il Contralto ripiglia il Canto fermo, e il Soprano il primo Soggetto. Al Num. (17) il Canto fermo vien ripigliato dal Soprano, mentre al Num. (18) il Contralto riassume il Soggetto del *Duo* antecedente. Ritornano a riassumere il primo Soggetto, assieme con la di lui Risposta ambedue le Parti ai Num. (19), e (20) con l' istesso artificio praticato ai Num. (11), e (12) del *Duo* antecedente, cioè proponendo il Soggetto, e la Risposta *contro battuta*, tanto che riduce all' ultima Cadenza il *Duo*, il quale, ben ponderato unitamente coll' antecedente, potrà servire di gran lume al Giovane Compositore per apprendere in quanti modi possa condursi un *Duo*.

Eſempio V.

Di N. N.

(1) (3)
Ju ſto rum a - ni mæ in manu De - i
(2)
Ju ſto rum a - ni-

(5) (6) (8)
ſunt in manu De i in manu De i in manu De - - i ſunt Ju -
(7)
mæ (4) in manu De - i in manu De i in ma nu De - i

ſtorum a ni mæ in ma nu De - i ſunt in manu Dei in manu
(9)
ſunt Ju ſto rum a - nimæ in manu De i in

Chi ſia l' Autore di queſt' Offertorio, che la Chieſa canta nella Feſta di tutti li Santi, non ho potuto ſcoprirlo. Da alcuni viene attribuito a Orazio Benevoli, e da altri a Pier Simon Agoſtini, due celebri Maeſtri di Roma. Egli è però certo, che il carattere, e lo ſtile ſono in tutto della Scuola Romana del Secolo paſſato, come vedremo in appreſſo dagli Artificj, che in eſſo contengonſi. Propone al Num. (1) il Soprano un Soggetto, cui riſponde il Baſſo all' Ottava, o ſia Decimaquinta ſotto al Num. (2); copre la Riſpoſta del Baſſo il Soprano con un ſecondo Soggetto al Num. (3), e queſti due Soggetti con tutta la maeſtrìa, e naturalezza vengono condotti fino al tempo di Tripola, che viene in appreſſo. Dalla Riſpoſta del primo Soggetto paſſa

(11)

De - i sunt Ju sto rum a - nimæ in manu De - i

(10)

manu De i sunt in ma nu De - i sunt Justorum a - ni -

(12)

sunt in manu De i in manu De - i sunt & non tan -

mæ in manu De - i in ma nu De - i sunt [13] & non

(15)

- - - get il - los & non tan - -

(14)

tan - get il los & non tan - - -

il Basso al Num. (4) al secondo Soggetto, cui risponde alla Quinta sopra il Soprano al Num. (5). Vien Rovesciato questo secondo Soggetto formando un Contrappunto doppio; poichè il Soprano al Num. (6) lo trasporta all' Ottava sopra, e il Basso al Num. (7) all' Ottava sotto. Ripiglia il Soprano al Num. (8) il primo Soggetto alla Quarta sotto, cui risponde il Basso al Num. (9) all' Ottava sotto: l' istesso pure fa col secondo Soggetto, rovesciando e l' uno, e l' altro, fin' a tanto che giunto ai Num. (10), e (11) viene a formare dei due Soggetti un Contrappunto doppio all' Ottava sotto,

e

(16)

- get il los & non tan - - get il -

- get il los [17] & non tan - get il -

(18)

los tor men tum tor men tum tor men -

[19]

los tor men tum tor men -

(21)

- tum ma li ti æ & non tan -

(20)

tum tor men tum ma li ti æ & non tan -

e alla Decimaquinta ſopra fra il Baſſo, e il Soprano, con replicare in varj modi il ſecondo Soggetto, giunge al fine della prima parte di queſt' Offertorio. Propone il Soprano al Num. (12) in queſto Tempo di Tripola ſopra le parole. *& non tanget illos* un Soggetto, al quale riſponde alla Quinta ſotto il Baſſo al Num. (13), che al Num. (14) cambia la Corda, e l' Ordine; poichè propone alla Quinta del Tuono il Soggetto, e il Soprano al Num. (15) riſponde all' Ottava: di nuovo il Soprano al Num. (16) propone alla Seconda del Tuono il Soggetto, e il Baſſo alla Duo-

- get & non tan - - get il -

- get & non tan - - get il -

los tor men tum tor men tum tor men -

los tor men tum tor men -

- tum ma li ti æ tor men tum tor men -

tum tor men tum ma li ti æ tor -

Duodecima, o Quinta ſotto al Num. (17) vi riſponde. Giunto al Num. (18) ſopra le parole: *tormentum malitiæ*, propone il Soprano un nuovo Soggetto, cui riſponde al Num. (19) il Baſſo all' Ottava ſotto. Ripiglia di nuovo il Baſſo al Num. (20) il Soggetto ſopra le parole: *& non tanget illos*, cui riſponde alla Decimaquinta ſopra il Soprano al Num. (21): ed ecco formato ſopra le accennate parole un Contrappunto doppio, il quale ſu 'l principio eſſendo alla Quinta ſotto, diviene all' Ottava ſopra, o alla Decimaquinta ſopra. Paſſa all' ultima parte delle parole in Tempo Ordinario,

Viſ

tum tor men - - tum ma li ti æ

men tum tor men tum tor men tum ma li ti æ

Vi si sunt o cu lis in si pi en ti um mo - ri

(22)

il li autem sunt in pa -

il li autem sunt in pa - ce sunt in pa - ce

- ce sunt in pa ce sunt in pa ce vi si sunt o cu -

Visi sunt oculis insipientium mori, le quali quanto siano dalla Musica con tutta la forza ben espresse, avendo scielto l' Autore il Tuono Minore più adattato per esprimere i Sentimenti flebili, ognuno seriamente riflettendo potrà da se stesso conoscerlo. Fatta la Cadenza in Alamire Terza Minore, entra il Basso al Num. (22), e mutando la Terza Minore in Maggiore, con una Musica tutta giuliva sopra le parole: *illi autem sunt in pace*, esprime il gaudio degli Eletti, i quali godranno in Cielo

una

il li autem ſunt in pa - ce ſunt in pa -

lis in ſi pi en ti um mo - ri il li au tem ſunt in pa -

ce ſunt in pa - ce.

ce ſunt in pa - ce.

una pace eterna, alle quali parole riſponde il Soprano all' Undecima ſopra, e feſteggiando, ſingolarmente ſopra le parole: *ſunt in pace*, con Riſpoſte alla Decimaquarta ſotto, ſi conduce alla Cadenza di Alamire, e ripiglia nel Baſſo le parole: *Viſi ſunt oculis inſipientium mori*, con gl' iſteſſi Artificj quanto ſi è accennato dal Soprano, ſinchè, giunto all' ultima Cadenza, viene dall' Autore eſpreſſa con una Muſica, che indica la contentezza, e godimento de' Beati, che in terra dagl' inſipienti ſono ſtati diſprezzati. Al Num. (13) e (14) incontranſi due Eccezioni, che meritano d' eſſere particolarmente avvertite dal Giovane Compoſitore. La prima ſi è che la Quarta, in vece di Riſolvere diſcendendo a tenore dei Principj de Pratici, che la conſiderano come Diſſonanza, aſcende, e paſſa alla Seſta; ſopra di che convien riflettere a quanto ſopra della Quarta trovaſi dichiarato nella Prima Parte di queſto Eſemplare in varj luoghi, particolarmente alla pag. 171. ſeg. La ſeconda Eccezione accade al Num. (14), in cui la Quinta falſa, abbenchè Diſſonanza, ritrovaſi praticata ſenza alcuna Preparazione, e che, in vece di Riſolvere in Conſonanza, ſi converte in Quarta. Queſto è uno di quei Paſſi introdotti nello Stile Concertato ſino al principio del Secolo paſſato, il quale, abbenchè licenzioſo, egli è però grazioſo, e merita di eſſer praticato ogniqualvolta opportunamente cada in acconcio. Sarà di gran vantaggio al Giovane Compoſitore il conſiderare in queſto Offertorio la Naturalezza della Melodìa, la dolcezza dell' Armonìa, e ſingolarmente della Modulazione.

Esempio VI.

Di Alessandro Stradella.

Estratto dall' Oratorio di S. Gio: Battista a 5. Voci con Strumenti.

Nel se ren de tuoi con -

Nel se ren de tuoi con ten ti nel se -

ten ti nel se ren de tuoi conten - ti da più venti

ren de tuoi con ten - - ti da più venti com bat tu -

com bat tu ta è la mia na ve da più ven ti combat tu - ta

ta è la mia na - ve da più venti com bat tu ta è la mia na ve la mia na -

Da questo Duetto abbiamo un bel campo d' apprendere i varj Artificj, co' quali dall' Autore, Uomo di gran grido nel Secolo passato, è stato composto. Su 'l bel principio alla Proposta del Basso al Num. (1) risponde al Num. (2) il Soprano al *Contrario*; e poscia il Basso al Num. (3) risponde ancor esso uniformandosi alla Risposta del Soprano, ma *Sincopando*; e il Soprano al Num. (4) ripiglia la sua Risposta, rovesciando però la Corda alla Quinta sopra, e quì in breve termina questo primo

da più venti da più venti combat tu ta è la mia na - -

- ve da più ven ti da più venti combattuta combat tu ta è la mia

- ve da più ven ti combat tu ta è la mia na ve è

na ve da più ven ti com bat tu ta è la mia na - ve è

(8)

la mia na - ve sdegno a mor pie ta de ed i ra mi s' aggira mi s' ag -

la mia na ve sdegno a -

proposto Soggetto. Al Num. (5) propone altro Soggetto molto adattato ad esprimere il senso delle parole: *da più venti è combattuta la mia nave.* Alla Proposta del Soggetto risponde al Num. (6) il Soprano all' Ottava sopra, e al Num. (7) si conduce alla Quarta del Tuono, ove il Basso ripiglia il Soggetto. Ma siccome l' impegno dell'

gi ra en tro il ſen ſdegno amor pie ta de ed ira mi s'ag gi ra en tro il

mor pieta de ed i ra mi s'aggi ra mi s'aggi ra en tro il ſen do len -

ſen do len - te e gra - ve

te do len - te e gra ve ſdegno amor pietade ed

ſde gno a mor pie ta de ed i ra mi s'ag gi ra mi s'ag gi ra en tro il

i ra mi s'aggi ra mi s'ag gi ra en tro il ſen ſdegno a mor pie ta de ed

dell' Autore è di far ſpiccare il ſenſo delle parole: *combattuta è la mia nave*, gareggiando fra di loro le due Parti, gira per varj Tuoni il Soggetto, ora aſcendente, ora diſcendente, così che fa conoſcere ſin dove poſſa giungere l' Arte per movere gli affetti di chi aſcolta. Giunto alla Cadenza regolare della Terza, che di ſua natura ne' Tuoni Minori è Maggiore, cambia queſta Terza di Maggiore in Minore, per dar forza maggiore alle parole, che incontranſi al Num. (8): *ſdegno, amor, pie-*

sen mi s' ag gi ra mi s' ag gi ra entro il sen sdegno a -

i ra mi s' aggi ra mi s' aggi ra sdegno amor pieta de ed i ra mi s' aggi ra mi s'ag-

mor pie ta de ed i ra mi s'ag gi ra mi s'ag gi ra entro il sen dolen -

gi ra en tro il sen do len te do len -

- - - te e gra - ve.

- - - te e gra ve.

pietade, *ed ira*, le quali, essendo per se stesse miste d' affetti fra di loro opposti, porgono un bel campo all' Autore della Musica, per vieppiù a forza di un giro d' Imitazione, e di Modulazione, eccitare la diversità degli affetti indicati dalle parole, e insinuare ai Giovani Compositori quanto abbondante sia, e ricca la loro Arte di mezzi per muovere li medesimi negli Ascoltanti, secondochè ne richiedono le *circostanze*.

Esempio VII.

Di Benedetto Mercello Nobile Veneto.

Estratto dalla di Lui Opera Quarta intitolata Canzoni Madrigalesche a 2. 3. 4. Voci.

(3) (*)
Por to negli

(1) (*) (2)
Por to negli oc chi un mare e tu nel se -

(4) (5)
occhi un ma re e tu nel se - - no un scoglio e tu nel se -

- no un sco glio por to negli occhi un ma re e tu nel

- no e tu nel se no un sco - - glio e tu nel

se - no e tu nel se no un sco - -

Quanto grande sia il merito dell' Autore di quest' Esempio, rilevasi non solo dal valore dell' Opera, da cui è stato estratto, e da altre pubblicate da esso, ma sopra tutto da quella assai celebre divisa in otto Tomi, universalmente applaudita, sparsa per tutta l' Europa, intitolata: *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i primi 50. Salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello Patrizi Veneti.* Vien proposto dall' Autore di questo Esempio al Num. (1) un Soggetto, il quale ter-

se - no un sco - glio e tu nel se - no un scoglio por -

- glio e tu nel se - no un sco - glio por - to negli occhi un mare e tu nel

- to negli occhi un ma re e tu nel se - no un sce glio

se - no un sco glio por to negli occhi un mare e tu nel

e tu nel se - no e tu nel se no un sco

se - no e tu nel se no un sco - - - -

termina al Num. (2), ove ne ripiglia un' altro, che da' Maestri vien chiamato *Contrassoggetto*. Prima però d' inoltrarsi, deve avvertire il Giovane Compositore, che la Risposta del Soprano al Num. (3) è *Reale*, e la Risposta del *Contrassoggetto* è del *Tuono*. Deve in oltre restar avvisato, che tanto il Salto di Quinta del Contralto, quanto quello del Soprano segnati coll' Asterisco (*), sono Salti di Quarta mancanti, e perciò a tenore di quanto si è dichiarato alla Pag. xx. della Prima Parte di que-

- glio e tu nel se - no un sco glio por -

glio e tu nel se - no un sco - glio e tu nel se no e tu nel

- to negli occhi un mare e tu nel seno e tu nel se - no un sco -

se - no un sco glio por to negli occhi un ma -

glio e tu nel se no e tu nel se - no e tu nel se no un sco -

re e tu nel se - no e tu nel se - no e tu nel seno un sco - -

questo Esemplare, furono proibiti da' primi Maestri dell' Arte. Ciò non ostante, ogniqualvolta riflettasi alla Protesta dell' Autore fatta su 'l principio dell' Opera, da cui si è estratto questo Esempio, nella quale si esprime ne' seguenti termini: *Perchè non precipitiate il vostro rigoroso Esame sopra li modi di buon cantare delle medesime, e non siate Giudici Ecclesiastici intorno à cose da Camera, le quali (come osservarete) hanno però avuti per iscorta li più rinomati Autori in tal genere, &c.*, non v' è veruna luogo a condannarlo, perchè tali Salti sono stati introdotti, e praticati in qualche

- glio e tu nel ſe - no un ſco glio e tu nel ſe no e tu nel ſe no un

- glio e tu nel ſe no un ſco - glio e tu nel ſe - no e tu nel

ſco - - - glio e tu nel ſe - no un

ſe no un ſco - glio e tu nel ſe no un

ſco - glio e tu nel ſe no un ſco glio.

ſco glio e tu nel ſe no un ſco - glio.

che particolar circoſtanza da' Maeſtri più celebri del Secolo paſſato, non ſolo nella Muſica di *Stile volgare da Camera*, ma anche nella *Muſica Concertata da Chieſa*. Al Num. (5) propone il Soprano un nuovo Soggetto, cui riſponde il Contralto al Num. (6); poſcia ſopra le parole: *uno Scoglio*, ne propone un' altro, cui riſponde il Contralto. Ed ecco come in queſto Eſempio ſono ſtati introdotti dall' Autore Quattro Soggetti, i quali coſtantemente conſervati ſino al fine, e vicendevolmente condotti con tutta l' Arte, a forza della Modulazione rendono una varietà ſingolare, e dilettevole agli Aſcoltanti.

Esempio VIII.

Di Gioan-Carlo Maria Clari.

Maestro di Cappella della Insigne Cattedrale di Pistoja.

(1) Quan do tra mon ta il So le va can - tan do ogni augel lo va (3) can tan do can tan do ogni au gel lo al ni do al ni do om bro - so

(2) Quan do tra mon ta il So le va can tan do o gni au - gel lo al ni do al ni do om bro so quan do tra -

E' ancor viva la memoria dell' Autore, singolarmente per li suoi Duetti, e Terzetti, stampati, e manoscritti, i quali vengono cantati e da' Professori, e da' Dilettanti, e sono ascoltati con gran piacere da tutti. Egli fu uno de' migliori Discepoli, che uscissero dalla Scuola di Gio: Paolo Colonna Maestro di Cappella della Periinsigne Collegiata di S. Petronio di questa mia Patria. E' stato scielto da me questo Esem-

(5) (6)

quan do tra mon ta il So le va can tan do o gni au -

(7)

mon ta il So le va can tan do o gni au gel lo va can -

gel lo va can tan do o gni au gel lo al ni do

tan do o gni au gello va can tan do o gni au gel lo al ni do al

(8)

al ni do om bro so e lie - -

ni do om bro so e lie - - ta al suo ri -

pio fra i Duetti manoscritti, che girano per le mani de' Cantanti de' nostri tempi, dal quale rilevasi la perizia dell' Arte, e il buon gusto dell' Autore in simil sorta di Composizioni. Vien proposto dal Soprano il Soggetto al Num. (1), al quale risponde al Num. (2) il Tenore all' Ottava sotto, nel mentre che il Soprano propone un *Contrassoggetto*, e ambedue le Parti giungono a formare una Cadenza sospesa alla Quin-

ta

(10)

ta al ſuo ri po ſo Ni gel la ri con dur l'a gnel le l'a -

(o)

po ſo Ni gel la ri con dur l'a gnel le l'a -

gnel - le ſuo - le quando tra monta il So le e lie - -

gnel le ſuo le va can tan do o gni augel lo e

- ta al ſuo ri po ſo Ni gel la ri con dur Ni -

lie - - ta al ſuo ri po ſo quan do tra -

ta del Tuono. Roveſcia alla Quarta ſotto il Tenore il primo Soggetto al Num. (4), a cui riſponde all' Ottava ſopra il Soprano al Num. (5), roveſciando ancor eſſo alla Quarta ſotto il primo Soggetto. Ripiglia il *Contraſſoggetto* al Num. (6) il Soprano, al quale riſponde alla Quinta ſotto il Tenore, e così ſcherzando con artificioſe Imitazioni, giungono le due Parti a una Cadenza ſoſpeſa nella Corda del Tuono, nel-

gel la ri con dur l' a gnel le suo le e lie - -

mon ta il So le va can tando o gni augel lo e lie - -

ta al suo ri po so quan do tra mon ta il So le quan do tra -

- - to al suo ri po so va can tan do o gni augel lo

mon ta il So le va can tan do o gni au gel lo e lie - -

va can tan do cantan do o gni au gel lo e lie - - - ta

la qual Cadenza il Tenore propone al Num. (7) il terzo Soggetto, e colla Risposta del Soprano all' Ottava sopra al Num. (10) si riducono le due Parti a una Cadenza (irregolare bensì, ma graziosa) in *A la mi re*, seconda Corda del Tuono; la quale, essendo per natura di Terza Minore, convertesi in Maggiore, affin di poter passare, secondo le leggi della Modulazione, alla Corda di *D la sol re*, e da questa a quella di *G sol re ut* Corda fondamentale del Tuono, su di cui è composto il *Duetto*, e prosegen-

- ta Ni gel la ri con dur ri con dur l'a -

Ni gel la a ri con dur ri con dur l'a gnel -

gnel - le suo - le va can tan do o gni au -

- le suo - le quan do tra mon ta il So le

gel lo va can tan do can tan do o gni au gel lo e lie -

quan do tra mon ta il So le va can tan do o gni au gel lo e

ſeguendo felicemente le Parti a ineſtare vicendevolmente uno dei quattro Soggetti con l'altro conducono maeſtrevolmente a fine queſto Duetto. In ciò però convien avvertire, che il ripigliare tanto il primo, che il ſecondo Soggetto nella ſeconda Corda del Tuono, non è aſſolutamente vietato, ogniqualvolta venga praticato con naturalezza, e ſenza offeſa dell' udito. La ragione ſi è, perchè, ſecondo le Regole de' primi Maeſtri dell' Arte, l' obbligo di riſpondere a qualunque propoſto Soggetto nelle Corde del Tuono, che ſono Uniſſono, Ottava, Quinta, e Quarta, oſſervar ſi deve ſu 'l principio

della

- - ta al fuo ri po fo Ni gel la a ri con dur l' a -

lie - - ta al fuo ri po fo Ni gel la a ri con -

gnel le l' a gnel - le fuo le.

dur l' a gnel le fuo le.

della Fuga; adempito tal obbligo, è in libertà del Compofitore di rifpondere in qualunque Corda del Tuono, come in fatti vedefi praticato da più eccellenti Maeftri: e di ciò fe ne è fatta menzione con l' autorità del P. Angleria nella Prima Parte di quefto Efemplare alla pag. 85. Offervar deve il Giovane Compofitore, che uno dei pregi fingolari, non tanto di queft' ultimo Efempio a due Voci, e degli antecedenti, ma di qualunque forta di Compofizione, è quello d' effer tutti talmente orditi, e teffuti, che formano, per l' unione, per la coftanza, e conneffione de' propofti Soggetti variamente condotti, *un tutto di un fol getto*.

Esempio I.

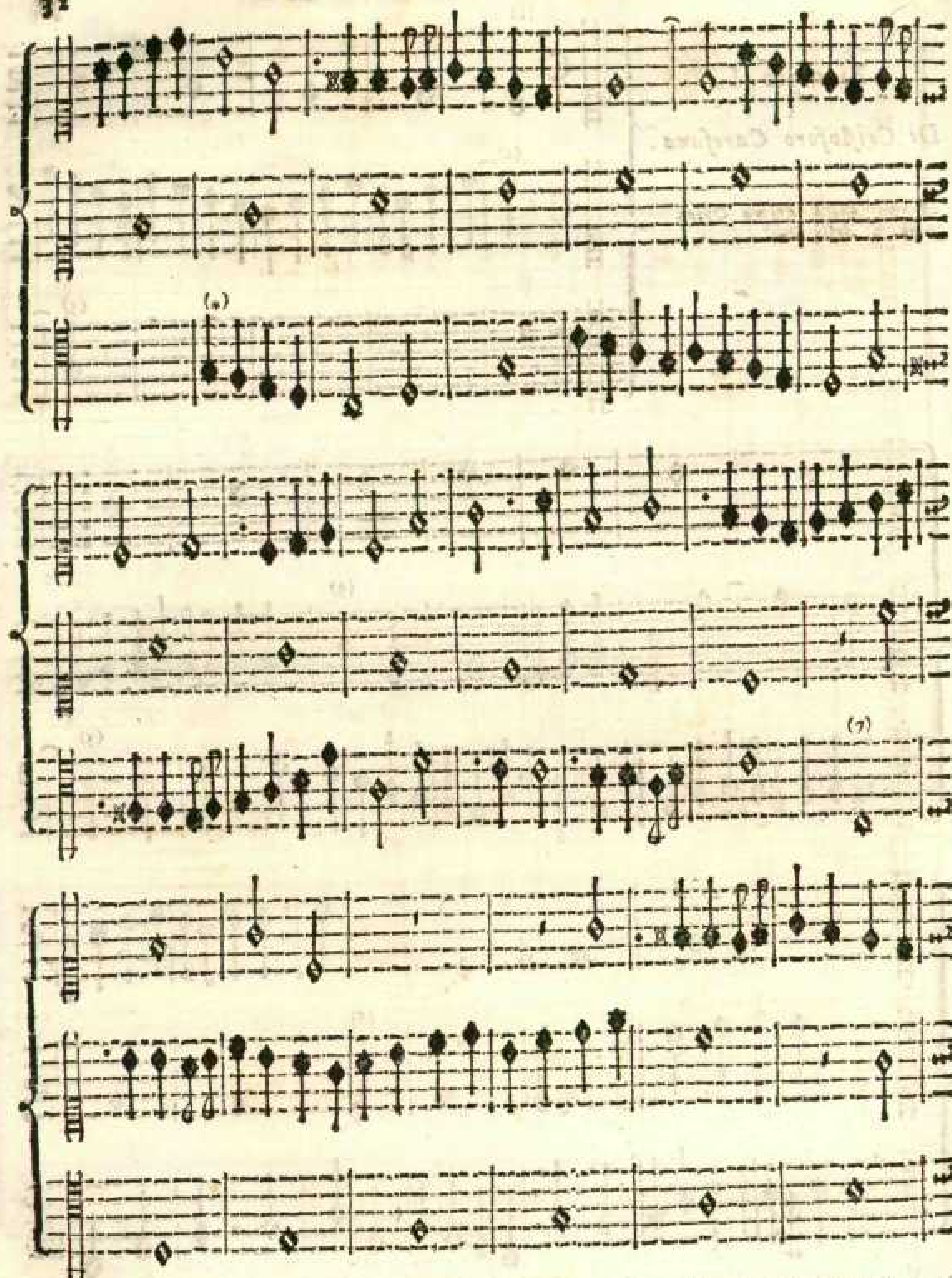
Di Cristoforo Caresana.

Estratto dalla Prima Opera lib. 2. delli Duo.

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

Oltre li *Duo* dall' Autore stampati nell' accennata Opera, vi ha egli aggiunti alcuni *Solfeggiamenti a tre Voci* sopra la Scala, e sopra tutti i Salti dalla Seconda fino all' Ottava. Ho scelto il primo di questi Solfeggiamenti, acciocchè il Giovane Compositore possa aver sotto gli occhi un' Esempio ragguardevole di una Fuga a tre Voci condotta con tutta la perfezione dell' Arte, e la naturalezza propria di tale Stile. E' composto questo Esempio di due Soggetti. La Scala di Ottava ascendente, e di-

scen-



ſcendente del primo Soprano propoſta al Num. (1) ſerve di primo Soggetto; e al Num. (2) vien propoſto dal ſecondo Soprano l' altro Soggetto, al quale riſponde al Num. (3) il Tenore all' Undecima ſotto, o ſia alla Quinta del Tuono, e il Tenore al Num. (5) roveſcia il Soggetto alla Quarta ſopra, o ſia all' Ottava del Tuono, fin' a tanto che terminata la Scala del primo Soprano, viene ripigliata dal ſecondo Soprano al Num. (6), e poſcia dal Tenore al Num. (7); e con queſta Scala, e colla

varia





varia condotta del ſecondo Soggetto ſi eſeguiſce lodevolmente il diſegno di queſta prima Fuga a tre Voci. Fu dato, e praticato da' primi Maeſtri dell' Arte per avvertimento, che ogniqualvolta una delle Parti della Fuga faccia qualche Pauſa notabile, debba rientrare di nuovo col Soggetto propoſto, o almeno con qualche parte del Soggetto; eccone all' Aſteriſco (*) l' Eſempio dall' Autore praticato, il quale, non avendo luogo dopo la Pauſa di una Caſella a rientrare col ſecondo Soggetto propoſto, rientra con una parte del Soggetto, cioè con le Note della terza Caſella *Sol fa mi re*. Ciò deve ſervir per norma al Giovane Compoſitore, acciocchè le Parti, dopo una Pauſa notabile, non rientrino con Note arbitrarie, e fuor di propoſito, affinchè la Fuga non rieſca un compoſto di parti eterogenee, e aliene dal propoſto Soggetto.

Esempio II.

Di Cristoforo Piochi.

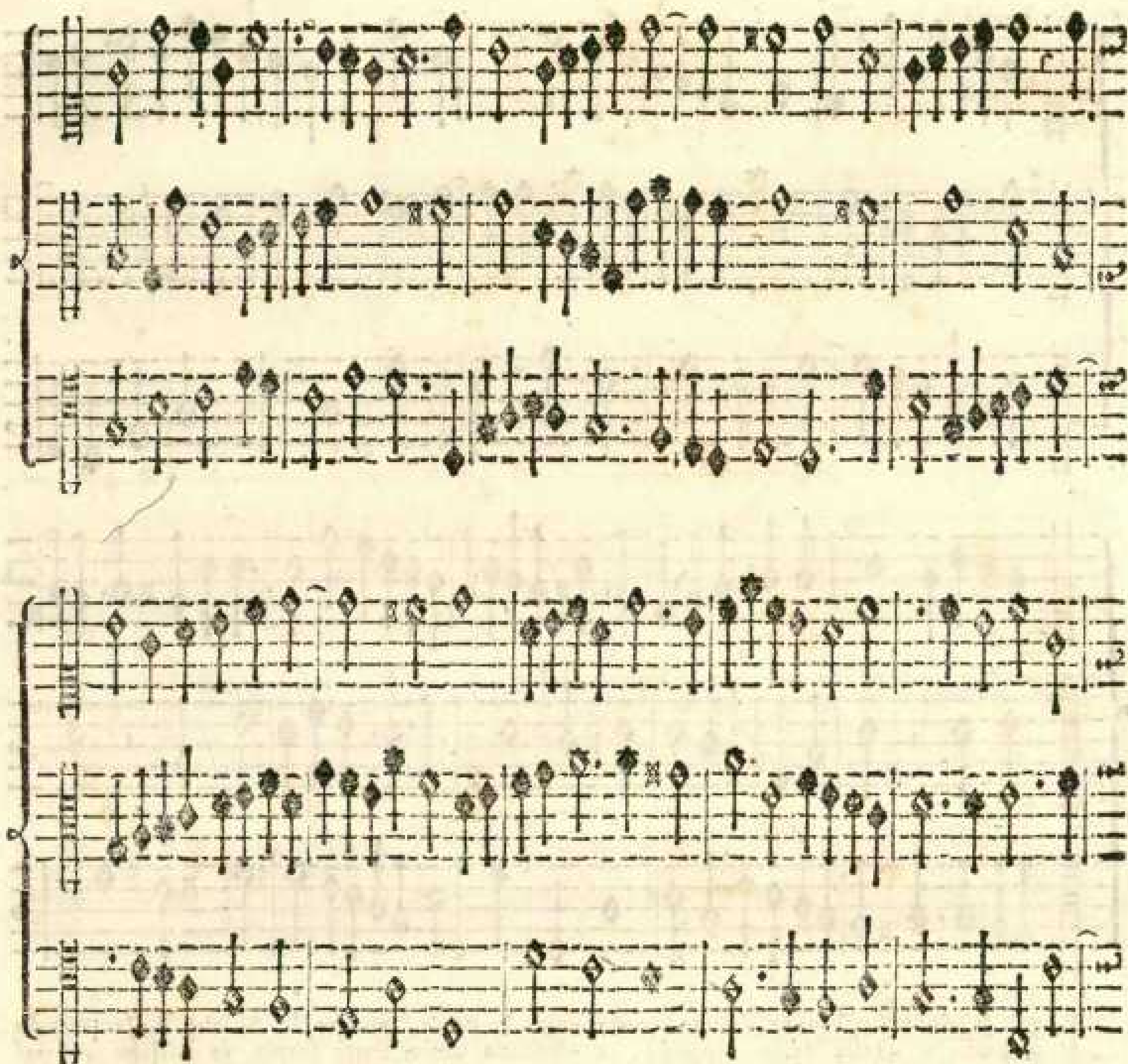
Maestro di Cappella del Duomo di Siena estratto dal lib. terzo de' Ricercari a 3. Voci.

Si protesta l' Autore nella Dedicatoria di aver composta questa terza Opera de' Ricercarj a tre Voci, non solo per gli Cantori, ma ancora per quelli, che si applicano allo Studio dell' Arte del Contrappunto. In fatti, tanto questo, quanto il seguente Esempio possono servire di specchio ai Giovani Compositori per impossessarsi del modo di comporre a tre Voci, avendo unito assieme l' egregio Autore tutta la perfezione dell' Arte, con una singolare naturalezza. Vien proposto al Num. (1) un Soggetto, a cui risponde al Num. (2) il Contralto, e poscia il Tenore al Num. (3).

E qui



E quì fa duopo offervare, come quefta Fuga è *Reale*, perchè le Sillabe della *Rifpofta* fono fimili a quelle della Propofta, e ciafcuna delle Parti forma le Sillabe *Sol mi do re mi fa fol*, ora della *Proprietà di Natura*, ed ora della *Proprietà di b quadro*; fono pur fimili le *Figure*, e gl' *Intervalli*, come ognuno potrà da fe chiarirfene confrontandole affieme; ma ficcome la Propofta di quefta Fuga forma Quinta difcendente, *Sol mi do* così anche la Rifpofta forma l' altra Quinta; *Sol mi do* quindi ne viene, che la Fuga è *Reale*; effendo perciò tale, non è in niun modo, nè puol effere *del Tuono*, perchè a tenore di quanto lafciò fcritto il Berardi fu le veftigia degli antichi Maeftri, come fi è riferito alla pag. 81. della Prima Parte di quefto Efemplare, e nella Prefazione di quefta Seconda Parte, il Tuono non può effer formato di due Quinte, nè di due Quarte, ma unicamente d' una Quinta, e d' una Quarta, onde ogniqualvolta vogliafi ridurre quefta Fuga ad effere del Tuono, convien che la Propofta del Soprano, la quale dall' Ottava di G *fol re ut* difcender deve alla Quinta, da cui non v' è che un' Intervallo di Quarta, convien diffi, che fia del feguente tenore; alla qual Propofta vi rifponde il Contralto nel modo feguente: ed ecco come la Fuga può ridurfi ad effer, non già *Reale*, ma del *Tuono*. Deve però avvertire il Giovane Compofitore, come non poche volte accade, che per non ufcir fuori



ri dei limiti del Tuono, la Risposta viene a riuscir tale, che si rende disaggradevole all' orecchie degli Ascoltanti, come chiaramente dimostrano i due seguenti Esempj di Fughe del Tuono.

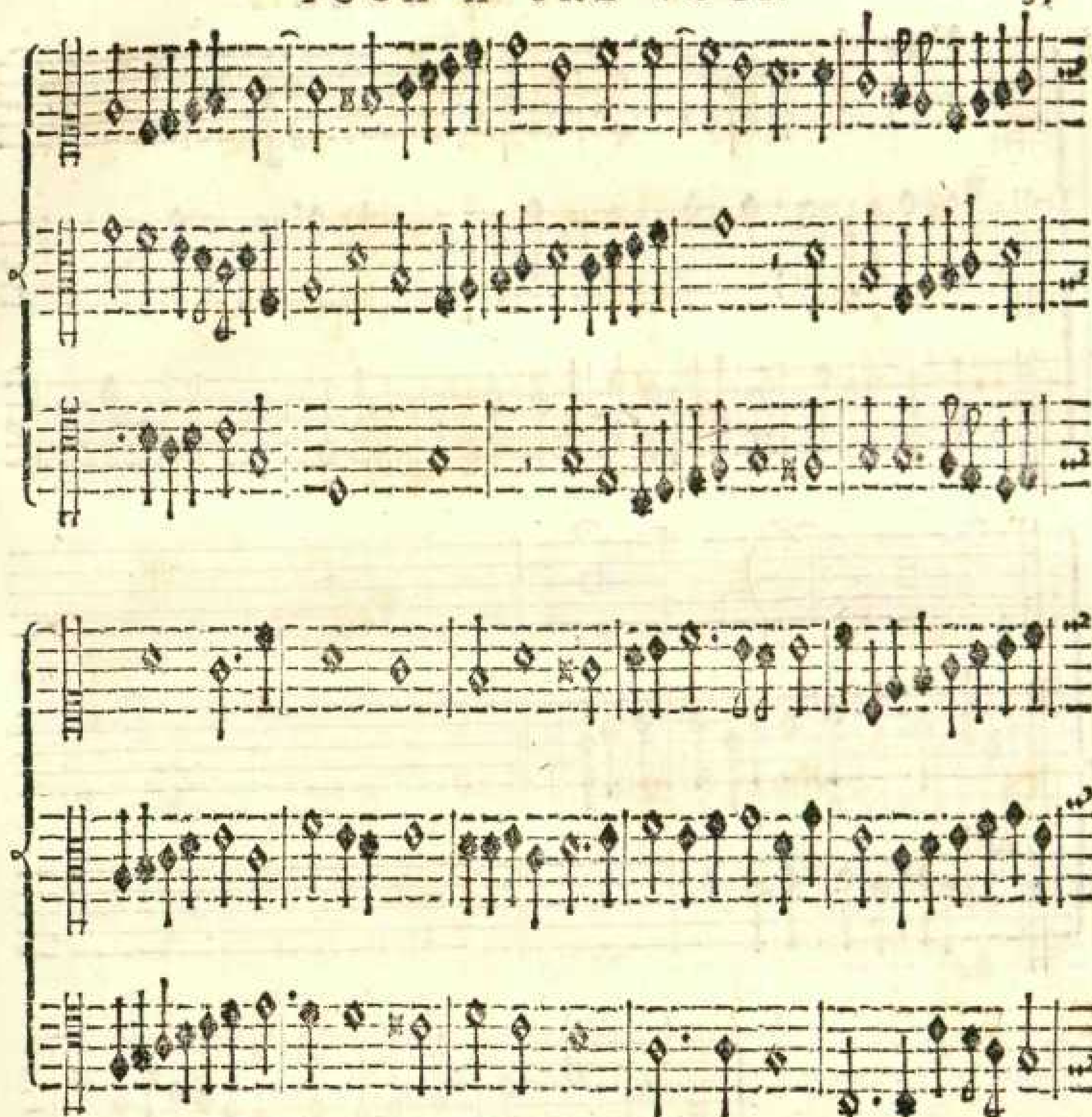
I.



II.



Non



Non v' ha dubbio, che tanto l' una, che l' altra delle due Risposte non siano per se stesse non poco spiacevoli, e moleste; perchè nel primo Esempio tanto il Soggetto, che il Contrassoggetto si rendono insoavi, restando fermi nel Tuono di *D la sol re* per il tempo d' una Casella e mezza, il che illanguidisce fuor di modo il Soggetto; e nel secondo Esempio la Risposta si rende goffa per la replica due volte del *Mi fa*. Potrebbe però mutarsi la Risposta formandola nel seguente modo: ma ciò non ostante resta ella in qualche modo difettosa su le due prime Caselle relativamente alla Proposta, come chiaramente ognuno da sè può riconoscere. In questo secondo Esempio vengono Rovesciate le tre Parti ai Numeri (4), (5), e (6); e siccome il Soggetto è composto di due Parti, la prima *Sol mi do*, e la seconda *Do re mi fa sol*, perciò l' Autore va scherzando in varj modi fino alla fine del Terzetto, introducendo or l' una, or l' altra delle due Parti, singolarmente la seconda parte, a fine di dilettare con la varietà gli Uditori, e sopratutto per non introdurre nella Fuga cosa alcuna aliena dal Soggetto proposto; il che certamente sarebbe vizioso, e verrebbe a formare un tutto per se stesso fuor di modo eterogeneo.



Efempio III.

Del fopraccennato Criſtoforo Piochi.



Non è punto inferiore all' efpofto fecondo Efempio quefto terzo, effendo compoſto e condotto con egual maeſtrìa, e artificio. Difcende dalla Quinta del Tuono alla Fondamentale di *D la fol re*, fopra della quale è compoſto queſto Soggetto prodotto al Num. (1), e la Rifpoſta al Num. (2); dalla Fondamentale difcende, non già alla Quinta del Tuono, ma bensì alla Quinta fotto, che viene ad effere Quarta del Tuono; onde queſta Fuga ſi dimoſtra effere in tutte le ſue Parti *Reale*, e non già del

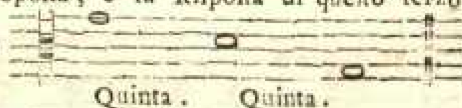




del Tuono, perchè, ogniqualvolta dovesse esser *del Tuono*, converrebbe che la Risposta (a cui per lo più spetta a determinare la qualità della Fuga) fosse del seguente tenore:



Onde essendo composte, ed unite assieme la Proposta, e la Risposta di questo terzo Esempio, che formano due Quinte, le quali sono:



la Fuga in conseguenza viene ad esser *Reale*. Al Num. (3) s' uniforma il Tenore all' Ottava sotto alla Proposta del Soprano. Accade in quattro luoghi di questo Esempio, quanto abbiamo avvertito nel primo antecedente a tre; imperocchè al Num (4) il Tenore, dopo la Pausa del valore di una Minima, rientra con Note aliene dal proposto Soggetto; così pure al Num. (5) fanno l' istesso il Tenore, e il Contralto al Num. (6), e di nuovo al Num. (7) il Tenore. Per la qual cosa riflettere deve il Giovane Compositore, come l' entrate de' Num. (4), e (6), essendo affatto aliene dal Soggetto, v' è luogo da credere, che l' Autore siasi preso tali licenze, a fine di

di dare qualche piccolo riposo ai Cantanti, cosa non v' ha dubbio, molto necessaria, e opportuna, affinchè non resti sfiatato chi canta. Alle entrate però dei Numeri (6), e (7) non v' è che opporvi; stantechè le Note introdotte, sono una parte del Soggetto, il quale essendo composto delle Sillabe, *la sol fa mi re mi re*, viene con le Note indicate ai sopraddetti Numeri, *sol fa mi re*, a uniformarsi in gran parte alle Sillabe del proposto Soggetto, ora variando le Figure, ora diversamente dispo-

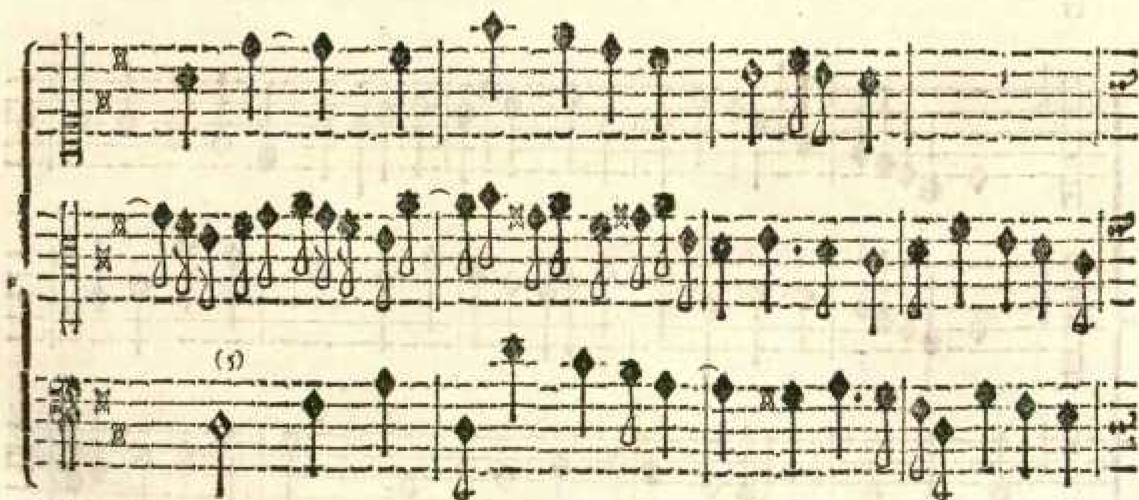
dispónendole, o *contro battuta*, o con *Sincopa*; ora troncandole in qualche piccola parte, in guisa tale, che l' Autore ha ridotto al fine il Terzetto, con maneggiare artificiosamente il Soggetto in tutti quei modi, che da quello gli sono stati permessi.



Esempio IV.

Di Giacomo Antonio Perti.





Questo Esempio viene composto d' uno stile molto diverso dagli antecedenti Esempj a tre Voci, i quali sono d' un carattere molto serio, e ne' quali sopra tutto spicca l' Arte. Esso però, abbenchè composto dall' Autore nella sua età avanzata, essendo morto d' anni 95., nulladimeno ci fa conoscere, come egli era disposto a comporre in uno Stile non solo artificioso, ma vivace, e grazioso, e come seppe (secondo le circostanze) uniformarsi moderatamente al buon gusto de' nostri giorni. Da ciò

per

(6)

(7)

(8)

per tanto potrà il Giovane Compositore rilevare un' avvertimento di somma importanza, cioè, che essendo egli fondatamente impossessato delle Regole dell' Arte, si troverà anche disposto a comporre in qualsivoglia sorta di Stile, giusta l' universale Assioma, che l' *Arte perfeziona natura*; e siccome la Storia della Musica ci comprova come lo Stile, e il gusto della Musica si è di tempo in tempo mutato, perciò il Compositore, a proporzione che sarà impossessato de' Principj della sua Arte, sempre più sarà disposto a comporre in ogni sorta di Stile. Ritrovasi per tanto composto questo Esempio non solo con tutte le Regole dell' Arte, ma ancora con il buon gusto, e naturalezza, per essere il Soggetto formato di due Parti, l' una segnata al Num. (1), e l' altra al Num. (2). La prima Parte è di un carattere nobile, e grandioso, che su 'l principio stabilisce, e imprime nell' udito la natura del Tuono di *D la sol re* Terza maggiore, e col passare dalla Fondamentale alla Terza, e alla Quinta, poscia da questa ritornando col salto di Quinta alla Fondamentale, rende graziosa la seconda parte del Soggetto, la quale dopo il Salto di Ottava, discende sincopando alla Quinta; ed ecco come il celebre Autore ha saputo sino al fine della sua lunga vita unire il buon gusto all' osservanza esatta delle Regole fondamentali dell' Arte, come in appresso verremo dimostrando. La Proposta del Soggetto segnata coi Numeri (1), e (2) c' indica, come passando per tutti gl' Intervalli Armonici, che sono la Fondamentale del Tuono, Terza, Quinta, e Ottava, viene a stabilire il Tuono di *D la sol re* Terza maggiore, le di cui Sillabe sono *Do mi sol fa*, che sono della *Proprietà di natura grave* trasportata un Tuono più alto; poscia con la seconda parte del Soggetto Sincopata segnata al Num. (2) discende all' *A la mi re* Quinta del Tuono, e dà campo a introdurre la Risposta del Contralto al Num. (3), che risponde *realmente* alla

Proposta; per la qual cosa, essendo composta di due Quinte, Do sol do sol viene perciò a formarsi una Fuga, non *del Tuono*, ma *Reale*: In fatti, se all' Autore fosse piaciuto di formare la Fuga del Tuono, faceva duopo, che la Risposta fosse del seguente tenore: Do mi fa do ma ognuno ben vede quanto ingrata, e spiacevole essa riesce, perdendo quella forza, e nobiltà, che è il pregio singolare della prima parte di questo Soggetto. Egli è bensì vero, che tal Risposta dell' Autore viene ad essere fuori de' limiti del Tuono Fondamentale di *D la sol re*, stantechè al Num. (4) tocca la Corda di *E la mi*, la quale, essendo Quinta dell' *A la mi re*, viene a distruggere il Tuono Fondamentale di *D la sol re*. Ma quì convien riflettere, che lo Stile di questo Terzetto (non essendo a Cappella, per sentimento di alcuni passati Maestri richiede l' osservanza esatta del Tuono) accorda qualche licenza, la quale, ogniqualvolta non deformi la Composizione, siamo forzati ad amettere, a tenore di quanto si è notato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. xxxii. Prosegue l' Autore questa Composizione Rovesciando ai Num. (6), (7), e (8) il Soggetto in ciascuna delle tre Parti; Avrebbe potuto, non v' ha dubbio l' Autore sul fine di questa Fuga formare *lo Stretto*, ma siccome sarebbe riuscito non poco difficoltoso da eseguirsi, e l' Autore era di tal finezza di gusto, e talmente inclinato alla chiarezza, che non soffriva nelle sue Composizioni alcun passo, che fosse forzato, e non fosse naturale; perciò ha creduto meglio l' astenersene, e in questo modo ha condotto lodevolmente al fine questo Terzetto.

Esempio V.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dalla Messa terza a 5. Voci del lib. 4.

(3) Ple -
(1) (4) Ple ni sunt Cæ li & ter -
(2) (5) Ple ni sunt Cæ li &

(6) ni sunt Cæ li & ter - -
(10) - - ra Ple ni sunt Cæ li & ter - - ra
(7) (11) ter - - ra Ple ni sunt Cæ li &

(13) (9) ra Ple ni sunt Cæ li & ter -
(12) Ple ni sunt Cæ li & ter ra
ter - ra & ter - ra Glo -

La diversità dello Stile dell' antecedente paragonato con questo Esempio ci conduce a porre sotto gli occhi de' Giovani Compositori gli Artificj singolari, con i quali è stato composto dall' Autore, e nell' istesso tempo a dimostrar loro, come in ogni Stile si possa giungere alla perfezione. Tre sono i Soggetti proposti in questo Esempio, il primo sopra le paro-

(16)
- ra glo - ri a tu -

(15)
glo - ri a tu a

- ri a tu a tu - - a glo -

- - a

glo - ri a tu -

- ri a tu a

glo - ri a

a glo ri a tu a glo - ri a tu -

glo - ri a tu a

parole: *Pleni sunt Cœli*; l' altro: *Et terra*; e il terzo: *gloria tua*. Il primo segnato al Num. (1) (essendo la Composizione del Terzo Tuono) dà principio nella Quinta dell' E la mi fondamentale del Tuono, che è b mi; e il Basso al Num. (2) col Contralto al Num. (3) rispondono nella Fondamentale, e nell' Ottava del Tuono. Propo-
ne

tu - - a glo ri a tu a.

a glo ri a tu - a.

glo - - ri a tu - a.

ne poſcia l' iſteſſo Tenore in *E la mi* il ſecondo Soggetto al Num. (4), cui riſpondono in *A la mi re* Quarta del Tuono il Baſſo, e il Contralto ai Numeri (5), e (6); poſcia ognuna delle tre Parti ripiglia nell' iſteſſa Corda ai Numeri (7), (8), e (9) il primo Soggetto ſenza Roveſciarlo, affinchè non s' eſca, maſſime dal Contralto, fuori delle Corde del Terzo Tuono, a riſerva del Tenore, che al Num. (10) ripiglia il Soggetto in *C ſol fa ut* Seſta del Tuono di E la mi. Vien pure ripigliato il ſecondo Soggetto ai Numeri (11), (12), e (13), fin tanto che il Baſſo al Num. (14) propone il terzo Soggetto, a cui riſpondono ai Numeri (15), e (16) il Tenore, e il Contralto, il qual terzo Soggeto, variando le Còrde, vien condotto fino al fine del Terzetto. Riſaltano in eſſo la ſtretta unione delle Parti, e l' artificioſa teſſitura, e naturale loro condotta, che a' giorni noſtri ſi rende quaſi affatto inimitabile.

Eſempio VI.

Di Franceſco Foggia Romano.

Eſtratto dai Mottetti a 3. Voci Op. 8.

(1)

Ec ce Sa cer dos Sa cer dos ma -

6 5 3♮

Qual foſſe il valore, e il merito di queſto celebre Maeſtro, che dopo l' aver ſervito nella ſua gioventù le Corti di Baviera, e dell' Arciduca Leopoldo d' Auſtria, ſi portò in Roma, e ſervì nella Baſilica di S. Gioanni Laterano, e di Santa Maria Maggiore, di S. Lorenzo in Damaſo, e in altre riguardevoli Chieſe di quell' inclita Città, facilmente potrà rilevarſi non ſolo da queſto piccolo Saggio, che quì eſpongo, ma ſingolarmente dalle varie Opere da eſſo pubblicate; dalle quali non ſolo i Giovani, che

(2) (5)
Ec ce Sa cer dos Sa cerdos ma gnus qui in di e bus ſu -

(4)
gnus qui in di e bus ſu is- pla cu it De o qui in di -

(3)
qui in di e bus ſu is- pla cu it De o qui in di e bus

4 3

is pla - - cu it De o pla cu it De o

e bus ſu is pla - cu it pla cu it De -

ſu is pla - - cu it pla cu it De -

3 b 5 5 6 6 6 5
5 4 4 3 ♮

che ſi applicano a queſt' Arte, ma anche i Maeſtri potranno comprendere la finezza dell' Arte, e l' artificioſa condotta dei Soggetti da eſſo propoſti, e condotti a perfezione. Tre ſono i Soggetti dall' Autore introdotti nella prima parte di queſt' Antifona, la quale, a tenore dell' eſtenſione delle Corde del Tenore, è dell' Ottavo Tuono, l' uno dei Soggetti ſopra le parole: *Ecce Sacerdos magnus*; l' altro: *qui in diebus ſuis*; il terzo: *placuit Deo;* Il primo di queſti Soggetti è compoſto di Figure la maggior parte Minime, o Semiminime; il ſecondo è compoſto di Crome; e il terzo è miſto di Crome, e di Semicrome. Da ciò potrà apprendere il Giovane Compoſitore, che dalla varietà delle Figure dei propoſti Soggetti ne viene, che uno faccia ſpiccar maggiormente l' altro. In fatti il primo Soggetto, tutto poſato, dà luogo affinchè

venga

qui in di e bus su - is pla cu it pla cu it De o Pla cu it pla cu it

o qui in di e bus su is pla cu it De o pla cu it De o pla -

(*)

o Ec ce Sa cer dos Sa cer dos

7 6 7 6 5 6

De o Ec ce Sa cer dos ma gnus pla -

cu it De o qui in di e bus su is pla cu it De o qui in di e bus su is

ma gnus qui in di e bus su is qui in di e bus su is

9 8 4 3 5

venga più a risaltare il secondo, e così questo il terzo. Ma diamoci ad esaminare più a fondo la condotta singolare di questo eccellente Compositore, nel maneggiare questi tre Soggetti per rilevarne la finezza dell' artifizio. Il primo segnato col Num. (1) proposto dal Tenore, si rende chiaro, e cantabile; l' istesso, e su l' istesse Corde vien repplicato al Num. (2) dal Contralto, nel mentre che il Basso, e il Tenore ai Numeri (3), e (4) propongono il secondo Soggetto, fintantoche le tre Parti si conducono alla Cadenza di C *sol fa ut* Quarta del Tuono Fondamentale. Sembrerà forse strana la Cadenza alla Quarta segnata al Num. (5), mentre a' giorni nostri la Cadenza solita praticarsi, (oltre quella del Tuono Fondamentale) suol essere quella della Quinta, e quasi mai della Quarta. Ma sopra di questo deve rammentarsi

cu it pla cu it De o pla cu it De o qui in di e bus su is

pla cu it De o pla cu it De o pla cu it De - o pla -

pla cu it De o pla cu it De o qui in di e bus

7 6 7 6 7 6 5 6 7 6 5 / 3 4 4 3

pla cu it De o pla cu it De - o pla cu it De o pla -

cu it De o pla cu it De o pla cu it De - o

su is pla cu it De o pla cu it De o

9 8 5 / 4 3 9 8 4 3 5 6 7 6 ♮ 3 ♮

ſtarſi il Giovane Compoſitore di quanto ſi è notato nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 94. intorno al modulare alla Quarta; e ſingolarmente parlando dell' Ottavo Tuono alla pag. 166. la di cui Corda Fondamentale è conſimile a queſto Eſempio. Oltre di che, ſe noi diligentemente eſamineremo la natura, e l' andamento tanto del primo, quanto del ſecondo Soggetto di queſt' Antifona, ſcopriremo che tanto l' uno, quanto l' altro paſſano più frequentemente per le Corde di *C ſol fa ut* Quarta del Tuono, che di *D la ſol re* di lui Quinta; e non oſtante che il ripiglio del primo Soggetto fatto dal Baſſo indicato all' Aſteriſco (*) ſia in *D la ſol re* Quinta del Tuono, che deve eſſer accompagnata con Terza maggiore, perchè, eſſendo

Sct-

cu it De - o & in ven - -

pla cu it De o & in ven - - -

pla cu it De o & in ven tus & in

7 6 5 4 3 ♮ 5

- tus eſt ju - ſtus & in ven tus eſt

- tus eſt ju - ſtus & in ven -

ven - tus eſt ju ſtus & in ven - -

6 ♮ 4 6 5 4 4 3 ♮

Settima del Tuono, di ſua natura deve eſſer maggiore; tuttavia perſuaſo l' Autore, che la Settima dell' Ottavo Tuono di Canto fermo è per ſe ſteſſa minore, come ſi è dimoſtrato parlando dell' Ottavo Tuono alla pag. 180. nella prima Parte di queſto Eſemplare, perciò egli ha accompagnata la prima Nota del ripiglio del Baſſo, che è *D la ſol re* più toſto con Terza minore, che maggiore; e ſe per ragione del Contrappunto in alcune circoſtanze ha dato il ♮ al *F fa ut*, ciò ha praticato lodevolmente, inſegnandoci il modo di unire la natura del Canto fermo con quella del Canto figurato, che in queſta circoſtanza ſono diverſe. In oltre ſiccome

l' Au-

ju ſtus in ven - tus eſt ju - ſtus & in

tus in ven tus in ven tus eſt ju - ſtus & in -

- - - tus eſt ju ſtus &

ven - - - tus eſt ju - ſtus & in

ven - - - tus eſt ju - ſtus & in

in ven tus in ven - tus eſt ju ſtus &

l' Autore modula queſt' Antifona più toſto alla Quarta, che alla Quinta, perciò ha avuta l' avvertenza per lo più di uſare il *F fa ut* naturale, e ſenza ♯, perchè eſſendo *F fa ut* Quarta di *C ſol fa ut*, deve eſſer naturale, e non mai alterato, ſe non nel caſo, che la modulazione paſſi nel Tuono di *G ſol re ut*, di cui eſſendo Settima, neceſſariamente nel Contrappunto deve eſſer maggiore. Rimetto al Giovane Compoſitore il rilevare in queſta prima parte dell' Antifona il vario intreccio artificioſo dei tre Soggetti dal celebre Autore propoſti, e paſſo a indicare brevemente quan-

ven - - tus eſt ju - ſtus & in

ven - - tus eſt ju - ſtus & in ven -

in ven tus in ven tus & ju ſtus & in ven - -

ven tus in ven - tus eſt ju - ſtus & in ven -

tus eſt ju ſtus in ven tus eſt ju - ſtus & in ven - -

- - - tus eſt ju ſtus & in ven -

quanto di ſingolare ritrovaſi nella ſeconda Parte. Due Soggetti, o ſiano Andamenti vengono in eſſa propoſti. Il primo dal Baſſo formato ſi diſtingue per ſe ſteſſo dall' altro, che unitamente propongono il Contralto, e il Tenore, eſſendo compoſto il primo di Figure di valore triplicato del valore delle Figure del ſecondo Soggetto. L' artificioſa condotta, la inaſpettata varia, ma grata Modulazione, il bell' intreccio tenuto dall' Autore, poſſono ſervire d' Eſempio, e di ſtimolo ai Giovani per imitarlo.

- - tus eſt ju - ſtus.

- - tus eſt jù - ſtus.

tus in ven tus eſt jù ſtus.

5 6 6 6 6 5
♮4 5 4 4 3♮

Sal - - -

Eſempio VII.

Di Franceſco Foggia.

Eſtratto dall' Opera accennata nell' antecedente Eſempio.

Sal - - -

Sal - - -

3 b

Non v' ha dubbio, che il principio di queſt' Antifona non ſi renda nobile, e maeſtoſo per la introduzione fatta dal Contralto del Canto fermo, e per il raro intreccio del Contrappunto formato dal Baſſo, e dal Tenore con un' Andamento, che viene artificioſamente ad inneſtarſi col ſuddetto Canto fermo, ſingolarmente per la diſpoſizione del Baſſo, il quale è condotto in tal modo, che ciaſcuna Nota del Canto fermo viene a formar Quinta col Baſſo, e ancorchè dalla prima Caſella alla ſeconda paſſi improvviſamente a un Tuono ſotto la Fondamentale, cioè da C *ſol fa ut* Terza minore a *B fa*, cioè non oſtante, abbenchè queſta Modulazione a tutta prima ſembri ſtrana, tuttavia ella però, anziche noja, reca piacere, e di più a ben riflettere, ella non è poi sì ſtrana, come compariſce a primo aſpetto. E che in fatti ſia così, ſiccome

ve ſal ve Re gi - na

- - ve Re gi na

- - ve Re gi na ſal ve

ſal ve Ma ter mi ſe ri cor - di

ſal ve Ma ter mi ſe ri cor di -

Ma ter mi ſe ri cor di æ mi ſe ri cor di -

Siccome tornerà a vantaggio del Giovane Compoſitore il dimoſtrarglielo, così noi di buon grado lo facciamo col ridurre il Baſſo in compendio a fine di ſcoprire l' ordine della iſteſſa Modulazione, come ſi vede nel ſeguente Baſſo:

Quì ſi rende evidente, come il paſſaggio da *C ſol fa ut* ad *E la fa* di lui Terza minore, è naturale, e frequentemente praticato. Dall' *E la fa* paſſa alla ſua Quinta

B fa r

æ vi ta vi ta dul ce - - do

æ vi ta vi ta dul ce - do vi -

æ vi ta vi ta dul ce -

5 5 5 6

vi ta dul ce - do & ſpes no -

ta dul ce - do & ſpes no - -

- do dul ce do & ſpes no -

6 6b 7 6 3♮
3b

B fa, da queſto *B fa* alla di lui Quinta *F fa ut*, e da *F fa ut* ritorna a *C ſol fa ut* Terza minore Tuono Fondamentale dell' Antifona, ed ecco come paſſa per le Corde ordinarie, e ſolite praticarſi in ogni retta e naturale Modulazione, che ſono aſcendere di Quinta, e diſcendere di Quarta nel modo che ſegue:

5 3♮ 3♭ 3♮ ♭5 4 3♯

Incontraſi nel Tenore al Num. (1) la Quarta, che reſta legata nell' iſteſſo tempo, che il

- ſtra & ſpes no - - ſtra

- ſtra & ſpes & ſpes no - - ſtra

- ſtra & ſpes no ſtra & ſpes no - ſtra

fal - - ve fal -

fal - ve fal - - -

fal - ve fal - ve fal - -

il Contralto al Num. (2) percote la Terza, coſa di raro praticata da' *Maeſtri*, come ſi è dimoſtrato nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 142. 143., ma ſiccome l' Autore in queſta circoſtanza ha oſſervata la ſeconda condizione aſſignata nel citato luogo, non v' è ragione a condannarlo; tanto più, che abbiamo l' Eſempio di tanti altri Maeſtri, i quali, abbenchè di raro, hanno praticato un ſimil paſſo, come ha fatto il Maeſtro di Giacomo Antonio Perti, D. Giuſeppe Corſo detto Celano, il quale fu Maeſtro di Cappella in varie Chieſe di Roma, e di altre ragguardevoli Città, e ultimamento nella

- ve Ad te cla ma mus

- ve Ad te cla ma mus cla ma mus

- ve Ad te cla ma mus

e xu les fi lii He - - væ

e xu les fi - lii He - væ

e xu les fi - lii He - væ

nella Steccata di Parma, in una sua Messa da Morto a quattro Voci nel seguente modo:

La cry mo -

La cry mo - -

La cry mo - -

E' da

Ad te fuf pi ra mus fufpi ramus ge men tes

Ad te fuf pi ra - mus fuf pi ra - mus ge men tes & flen tes

Ad te fuf pi ra mus fuf pi ra mus ge men tes fufpi ra mus ge -

9 8 3♯ 2 9 8 4 3 4b 5b 2

& flen tes & flentes & flen - tes

fufpi ra - mus ge men tes & flen - tes fuf pi ra -

men tes & flen tes & flen - tes fuf pi ra mus ge -

9 8 4 3 5 6b 5 7 6 6 5 4 3♯ 3b 2

E' da notarfi, come all' Afterifco (*) fegnato alla pag. 55. l'Autore ha ufata la *Sefta maggiore alterata*, la quale, e per l' efpreffione delle parole, e perchè afcende è lodevolmente praticata. Introduce poi l' Autore di quefto Settimo Efempio nella Tripola fopra le parole: *Salve Mater mifericordia*, *vita dulcedo*, *& fpes noftra* tre Attacchi, ognuno de' quali fi rende fingolare per il bell' intreccio dei Soggetti, per l' unione delle Parti, e particolarmente per la dolce, e infieme devota efpreffione del fentimento delle parole, fin' a tanto che giunto alla replica della parola: *Salve*, l' ifteffo Contralto di nuovo introduce il Canto fermo, con un Andamento delle altre due Parti in qualche modo fomigliante a quello da lui praticato fu 'l principio dell' Antifona, con quefto divario, che nel primo di quefti due Andamenti la Modulazione afcende di Quin-

suf pi ra mus ge men tes & flen - tes in hac la cry -
- mus ge men - tes & flen - - tes in
men tes & flen - - tes in

ma rum val - le E ja er - go ad vo ca ta no stra
hac lacrymarum val - le E ja er - go ad -
hac la cry ma rum val - le E ja er -

ta, e in questo la Modulazione discende di Quinta, come ci dimostra il seguente

Basso:

Giunto alle parole: *ad te clamamus*, in cui ripiglia il Tempo di Tripola, col proporre due piccioli Attacchi molto addattati per esprimere il senso delle parole, i quali

e ja er - go ad - vo ca ta no ſtra e ja er -

vo ca ta no ſtra e ja er - go ad vo ca ta no -

- go ad vo ca ta no ſtra e ja er - go ad vo ca -

4 3 6 5 5 6 4 3 5 6 4 3 6b 4 3 3b

- go ad vo ca ta no ſtra il los tu os

tra ad vo ca ta no - ſtra il los tu os mi ſe ri -

- ta ad vo ca ta no ſtra il los tu os

6 5 7 3b 4 3♯ 3♯ 3♯ 3b
3b 3♮

quali brevemente terminati paſſa nuovamente al Tempo Ordinario; e qui propone un nuovo Attacco, il quale mirabilmente eſprime il ſenſo delle parole: *ſuſpiramus gementes & flentes*, modulando per varj Tuoni, talche ſi rende nel tempo ſteſſo e flebile, e artificioſo. Altro piccolo Soggetto propone pure ſopra le parole: *Eia ergo advocata noſtra*, che eſprime al vivo la fiducia di noi miſerabili mortali nel padrocinio di Maria Vergine Santiſſima; poſcia coll' introdurre nuovamente la Tripola,

sa che si distingua maravigliosamente con la Musica l'espressione sopra le parole: *illos tuos misericordes oculos ad nos converte;* quindi dopo poche Battute di Tempo Ordinario, ripiglia la Tripola, e con un piccolo Attacco espresse vengono le parole: *Nobis post hoc exilium ostende.* Continua poi la sua Composizione sopra le parole: *O clemens, o pia* con sì divota espressione della Musica, che ben merita d'essere con par-

no bis post hoc e xi li um o sten de

no bis post hoc e xi li um o sten de o sten - de

no bis post hoc e xi li um o - sten de

5 4 3 b 3 b 7 6 3 ♮

O cle - mens o pi - a

O cle - mens o pi - a

O cle mens o pi a o dul cis

6 9 8 3 b 4 3 ♮ 6 9 8 4 3 ♮ 3 b

particolar attenzione dal Giovane Compositore considerata. Passa finalmente all' ultime parole: *O dulcis Virgo Maria*, proponendo un Andamento così tenero, soave, e ben condotto, che nulla più può desiderarsi per esprimere vivamente il senso delle parole. Darò fine a questa Annotazione con un bell' elogio notato da Antonio Liberati

FUGA A TRE VOCI.

o dulcis Vir go o dul cis Vir go ÷ Ma ri -

o dul cis Vir go o dul cis Vir go o dul cis Vir go Ma ri -

Vir go o dul cis Vir go o dul cis Vir - go Ma ri -

a o dulcis Vir go ÷ Ma ri - a o

a o dul cis Vir go o dul cis Vir go Ma ri - a o

a o dul cis Vir - go Ma ri - a

berati in una sua Lettera scritta ad Ovidio Persapegi li 15. Ottobre 1684., e stampata in Roma per il Mascardi l' anno seguente 1685., in cui così si esprime: *Di questo impareggiabile ingegno, e Maestro*, cioè, Paolo Agostino, *tra gli altri, n' è stato degno Scholare, e Genero il Signor Francesco Foggia ancor vivente, ancorche ottuagenario,*

dul cis Vir go dul cis Vir go Vir go Ma - ri a.

o dul cis Vir go dul cis Vir go Ma ri - a.

o dul cis Vir go dul cis Vir go Ma ri - a.

6 b 3 ♮ 6 b 5 5
4 4 3 ♮

nario, e di buona salute per grazia speciale di Dio, e per benefizio pubblico, essendo il sostegno, e 'l Padre della Musica, e della vera harmonia Ecclesiastica, come nelle Stampe ha saputo far vedere, e sentire tanta varietà di Stile, & in tutti far conoscere il grande, l' erudito, il nobile, il pulito, il facile, & il dilettevole, tanto al sapiente, quanto all' ignorante; tutte cose, che difficilmente si trovano in un solo huomo, che dovrebbe esser imitato da tutti i seguaci di buon gusto della Musica.

Esempio VIII.

Di Antonio Lotti.

Estratto dalla di lui Opera: Duetti, Terzetti, e Madrigali a più Voci.

(1)

Tanto è ver che nel Ver no è

L' Opera, dalla quale si è estratto una parte del primo Terzetto, ci dimostra abbastanza il merito dell' Autore, e il credito, che si acquistò a suoi tempi, per cui dall' essere stato destinato Organista della Ducale di S. Marco in Venezia li 31. Luglio 1693., e d' aver posto in Musica varj Drammi per Venezia, e per altre Città, passò poscia li 4. Aprile 1736. ad essere eletto per Maestro della suddetta Cappella,

(2)

Tant' è ver che nel Ver no è ca ro il ver -

(3)

ca ro il ver de e ſol ſi ſti ma il ben quando ſi per de ſi per -

(4)

Tant' è ver che nel Ver no è ca ro il ver -

(5)

de e ſol ſi ſti ma il ben quando ſi per de ſi per -

(6)

de

e

per cui ſervigio furono ſempre ſcielti Uomini di gran valore. In queſto Eſempio vien proposto al Num. (1) un Soggetto dal Baſſo alla Quinta del Tuono, che diſcende alla Fondamentale, a cui riſponde il Tenore al Num. (2) all' Ottava del Tuono diſcendendo alla Quinta, ed ecco formata una Fuga del Tuono, come particolarmente rilevaſi dalle Note del Tenore ſopra le parole: *che nel verno*;



le q:ali Note non riſpondano Realmente al Baſſo, il quale ſopra le ſteſſe parole varia

de e sol si stima il ben quando si per - de si per -

de e

(8)

sol si stima il ben quando si per de Tanto è ver che il

3 4♯ 6 4 5 4 5 3♯

de e sol si sti ma il ben quan do si per de

sol si sti ma il ben quando si per de si per de

(9)

Ver no è ca ro il ver de e sol si sti ma il

varia le Note. 

Espone poi l'istesso Basso al Num. (3) un Contrassoggetto composto di Figure alquante diverse da quelle del primo Soggetto, artificio usato, come si è notato quì sopra all' Esempio VI. pag. 48. affinchè un Soggetto faccia più risaltar l' altro. All' Ottava sopra del Basso risponde al primo Soggetto il Contralto al Num. (4), e il Tenore al Num. (5) risponde al Contrassoggetto proposto dall' istesso Basso; e questo di nuovo al Num. (6) ripiglia il medesimo

(10)

Tant' è ver che nel Ver no è

(11)

e fol ſi ſtima il ben quando ſi

ben quando ſi per - de ſi per - de

(13)

ca ro il ver de e fol ſi ſtima il ben quando ſi

per de ſi per - de e

(12)

e fol ſi ſtima il ben quando ſi per de

ſimo Contraſſoggetto, a cui riſponde al Num. (7) il Contralto all' Ottava ſopra, tanto che, venendo a formare la Cadenza in *A la mi re*, ripiglia di nuovo il Baſſo al Num. (8) il primo Soggetto in *E la mi* ſeconda della Corda fondamentale *D la ſol re*; e dall' *E la mi* paſſa al Num. (9) col Contraſſoggetto a *B mi* Seſta del Tuono fondamentale, il quale *B mi* richiede Terza minore, perchè, a tenore di quel principio indicato nella Prefazione, che i Tuoni di Terza maggiore, e che conſeguentemente hanno Seſta minore, le Terze dell' una, e dell' altra ſono ſempre minori, e da ciò rilevaſi, che nella Modulazione dei Tuoni di Terza Maggiore, che aſcende di Quinta in Quinta, devono accompagnarſi le Note del Baſſo con Terza Mag-

giore,

per de quan do si per de si per do

sol si stima il ben quando si per de quan - do si

(14)

quan - do si perde si per de

quan - do si per de si per de quan - do si per de e

per de si per de quan - do si per de si per de

(15)

quan do si per de si per de Tant' è ver che nel

giore, o Minore, secondo, che richiede il Tuono fondamentale della Composizione, come ci dimostra il Basso seguente: Da questo Passo scorgesi, come la Seconda del Tuono richiede per accompagnamento la Terza Minore, così

sol si stima il ben quan do si perde quan do si per de

e sol si stima il ben quando si perde Tant'è ver che nel Ver no è

Ver no è ca ro il ver de e sol si stima il ben quando si

quan do si per de si per de

ca ro il ver de quan do si per de e sol si stima il ben quando si per -

per - de quando si per de e sol si sti ma il ben quan - do si perde quan-

così pure la Sesta del Tuono per le ragioni addotte nella Prefazione di questa Seconda Parte. Rammentisi il Giovane Compositore di quanto si è detto nell' accennata Prefazione, cioè esser necessario al Compositore di Musica il diligentemente esaminare, e scoprire la natura, e le qualità particolari del Soggetto, che si propone, affinchè possa condurlo in quel modo, che giudicherà più conveniente, e secondo che richiedono le circostanze. Ripiglia poi il Contralto al Num. (10) il primo Soggetto alla Quinta di *B mi*, e il Tenore al Num. (11) in *B mi* il Contrassoggetto

Tant' è ver che nel Ver no è ca ro il ver de quan -

de e sol si stima il ben quando si per de si per de e sol si stima il

- do si per de e sol si stima il ben quando si per de si per - de

- do si per de e sol si stima il ben quando si per de quan do si

ben quando si per de quan do si per de e sol si stima il

e sol si stima il ben quando si per de quan do si per -

soggetto; così pure il Basso al Num. (12), e il Contralto al Num. (13). Al Num. (14) il Basso riassume le parole: *quando si perde*, e ne forma un piccolo Soggetto, il quale artificiosamente modulato dalle altre Parti, dopo il ripiglio del primo Soggetto fatto dal Basso in *E la mi* Terza Minore al Num. (15), si riconduce al Tuono fondamentale di *D la sol re*. Giunto al Num. (16) ripiglia il Contralto il primo Soggetto, e unendovi il Contrassoggetto assieme col nuovo Soggetto indicato al Num. (14), viene a formare un bell' innesto dei tre Soggetti, e conduce lodevolmente a fine questa Fuga, nella quale ha saputo unire con il buon gusto proprio di tal stile tutta la finezza dell' Arte.

FUGA A TRE VOCI.

FUGA A QUATTRO VOCI.

Esempio I.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dal Libro Secondo de' Madrigali a 4. Voci.

Fu tenuta in tanto pregio, e stima la Musica de' Madrigali nel Secolo XVI., che fecero a gara i Compositori di quel tempo per fare spiccare il loro valore, non solo nella Musica Sagra, ma singolarmente nella Profana, affine di rendersi singolari in due Stili fra di loro opposti; tanto più che, non essendo per anche introdotta nè la Musica Concertata per la Chiesa, nè la Drammatica per il Teatro, perciò posero tutto lo studio per far risaltare la Musica de' Madrigali. Sopra di questa Musica abbiamo alcu-

ri va del Te bro - Gio - vi net to vidd' i o va -

bro del - - Te bro Gio vi net to vidd'i o

Te - - bro Gio vì net to vidd'i o Gio - vi net -

Gio - vi net to vidd'i o va go Pa ſto re

alcuni particolari avvertimenti pubblicati da D. Pietro Pontio Parmiggiano, il quale, dopo d' aver dimoſtrato in forma di Dialogo il modo di comporre Mottetti, Meſſe, Salmi, Magnificat, Lezioni della Sottimana Santa, e Ricercari, così ſoggionge: *Le inventioni del Madrigale debbono eſſer brevi, non più di due tempi di Semibrevi, over di tre: Hetore: Perche vogliono eſſer così brevi queſte invenzioni? Paolo: La cagione è, che s' altramente foſſero, non ſarebbono proprie del Madrigale: Hetore: Hò inteſo la cagione, ſeguitate: Paolo: Vi fò anco ſapere, che il ſuo proprio è di fargli delle Semiminime aſſai, & anco delle Minime fatte in Sincopa. Sappiate ancora, che ſpeſſe volte le Parti debbono andare ugualmente inſieme, con moto però veloce di Minime, over di Semiminime. Si deve aver oſſervanza grandiſſima di ſeguir le parole, come ſe trattano di coſe dure, & aſpre; trovar di quelli paſſaggi duri, & aſpri, ſe anco le parole tratteranno diſcorrere, over di combattere; convien fare la compoſitione ſia veloce riſpetto a quella di prima. Se le parole ragioneranno di cadere, overo inalzarſi, farete avertito di far le parti della voſtra compoſitione, che vadano per grado congionto, over diſgiunto abbaſſandoſi, over' alzandoſi, come fece Orlando* (Laſſo) *nel fine del Madrigale del primo libro a cinque voci, che dice: Già mi fu col deſire =, ove le parole dicano: Alto Soggetto alle mie baſſe rime =, dove alza le parti, che diſcendano con intervallo di cinque voci.* Ma ſiccome gli Avvertimenti, e le Regole, che da que' primi Maeſtri ſi praticavano ne' Madrigali, avendole eſſi appreſe nello Studio delle prime Regole del Contrappunto, le giudicarono facili d' apprenderſi altresì da qualunque Compoſitore, perciò non ſi diedero gran premura di laſciarle ſcritte; onde conviene, ſe non tutte, almeno in parte rilevarle dalle steſſe loro Compoſizioni, affinchè il Giovane Compoſitore poſſa approffittarſene, e farne prudente uſo, ſecondo le circoſtanze, che ſe li preſenteranno. Non v' ha dubbio, che la Modulazione praticata nella Muſica ſagra di quei tempi non foſſe molto riſtretta, talche, fuori del paſſaggio dalla Fondamentale alla Quinta, o alla Quarta del Tuono, con farvi qualche breve fermata, e Cadenza, rare, anzi rariſſime volte incontraſi alcun paſſaggio a qualunque altra Corda; e ſe queſto ritrovaſi, egli è paſſaggiero, e di volo, talchè non rendeſi che poco, e quaſi nulla ſenſibile. Ne' Madrigali però ebbero premura d' introdurvi qualche Modulazione ſtraordinaria, affine di eſprimere con maggior forza alcun particolar ſentimento richieſto dalle parole. Una dalle principali attenzioni, e premure, che avevano quei Compoſitori, e che veniva a formare il carattere diſtintivo di tali Compoſizioni, ſi era l' introdurvi dei *Contrappunti doppj* di tutte le Specie, come in appreſſo verremo eſponendo. Incontraſi in oltre alcuna volta, ſecondo che il ſentimento delle parole lo richiede, qualche Corda alterata, o col ♯, o col b molle; così pure qualche Salto d' Intervallo falſo, o alterato, o diminuito; e ciò ſempre più ritrovaſi prati-

go Pa ſtor va go Pa ſto re Gio vi net to vidd' i o vago Pa -

va go Pa - ſto - re Gio - vi net to vidd' i o va -

to vidd' i o va go Pa ſto re Gio vi net to vidd' io va -

Gio - vi net to vidd' i o vidd' io va go Pa -

cato da' Maeſtri nell' avanzarſi del tempo, e nell' accoſtarſi a' giorni noſtri. Eſpoſti gli accennati avvertimenti, vengo ora a rilevare quanto di ſingolare ritrovaſi in queſto Madrigale. L' Autore di queſta Compoſizione fu il tanto celebre, e rinomato Giovanni Pier-Luigi da Paleſtrina. Il ſingolar merito di queſto grand' Uomo è sì chiaro, e luminoſo preſſo di tutti i Profeſſori di Muſica, che concordemente s' uniſcono nell' approvare come giuſtiſſimi gli elogi di due eccellenti Cantori della Cappella Pontificia Matteo Fornari, e Andrea Adami da Bolſena. Il primo (Narraz. Iſtor. dell' Origine, progreſſo &c. della Pontif. Cappella MSS.) di lui così parla: *meritò il titolo di Principe della Muſica*; l' altro (Oſſervaz. per ben regolare il Coro della Cappella Pontifizia pag. 170.) *Nacque povero di beni di fortuna, ma così ricco d' ingegno, che ben preſto ſi rendè lo ſtupore non ſolo di Roma, ma ancora del Mondo tutto, di che ne fanno indubitata fede tante ſue Opere date alle Stampe, che ſono lo ſpecchio di tutti i Profeſſori . . . . morì li 2. Febbrajo 1594.* In quanta ſtima foſſe tenuto dai Maeſtri di quei tempi, rilevaſi altresì da una Raccolta di Salmi a cinque Voci di varj Autori ſtampata nell' anno 1592., e dedicata a queſto inſigne Compoſitore, gli Autori della quale ſono i ſeguenti: D. Gio: Matteo Aſula Veroneſe, P. Coſtanzo Porta Cremoneſe Minor Conventuale, P. Ippolito Baccuſi, D. Pietro Poncio, P. Orazio Columbani Veroneſe Minor Conventuale, D. Domenico Lauro, Gio: Croce Chiozzotto, Girolamo Veſpa Napolitano, D. Gio: Giacomo Gaſtoldi di Caravaggio, Nicola Parma, Gio: Cavaccio, Leon Leoni, Paolo Bozio, Agoſtino Corona. Del ſopraccennato inſigne Autore, come diſſi, è il Madrigale, che imprendiamo ad eſaminare. Il Tuono di queſta Compoſizione è *C ſol fa ut*, che ſecondo l' opinione di que' tempi era il Duodecimo Tuono, ma ſecondo l' opinione di poi propoſta dal Zarlino, dopo la prima, e ſeconda delle ſei Edizioni delle Inſtituzioni Harmoniche, nelle quattro ultime Edizioni, viene ad eſſere del primo Tuono, perchè egli mutò le ſede, non ſolo degli otto Tuoni, ma ancora dei dodici Tuoni; e ſiccome dalla Scuola di Roma non fu abbracciata queſta ſua ultima opinione, per non iſcoſtarſi dal ſiſtema della Chieſa, che non ha ſtabilito che otto Tuoni, cominciando dalla Corda di *D la ſol re*, come nella prima Parte di queſto Eſemplare è ſtato dimoſtrato; perciò penſo più ragionevole lo ſtabilirlo del Duodecimo Tuono, uniformandomi in ciò al Siſtema propoſto in un Trattato MSS. da Gio: Maria Nanino coetaneo, e condiſcepolo dell' Autore di queſto Madrigale. Su 'l principio dal Baſſo vien propoſto al Num. (1) un' Attacco alla Quinta del Tuono, e alla Quinta ſopra al Num. (2) vi riſponde il Tenore, e all' Ottava ſopra vi riſpondono ai Num. (3), e (4) il Contralto, e il Soprano. Oltre l' unione, e il naturale intreccio delle Parti di queſto primo Verſo, dobbiamo notare, che l' Autore non ha avuta difficoltà alcuna, che il Tenore riſponda in *D la ſol re* ſe-

conda

ſto - re mandar tai vo ci ſuo - - re

go Pa ſto re man dar tai vo ci ſuo re

go Pa ſto re man dar tai vo ci ſuo - re ſa -

ſto re mandar tai vo ci ſuo re

ſa tia ti ſa tia ti cru da

ſa tia ti ſa tia ti o cru - da De - -

tia ti ſa tia ti ſa tia ti o cru - da - -

ſa tia ti ſa tia ti o cru da De - -

conda del Tuono, ma ſiccome ha avuta l' attenzione di condurre una tal Riſpoſta per le Corde naturali, e coerenti più al Tuono di C *ſol fa ut*, che alla Riſpoſta rigoroſa, che richiede la Fuga, non v' è luogo a condannare la Riſpoſta, come aliena dal Tuono, il quale, eſſendo compoſta la di lui Ottava di una Quinta, e d' una Quarta, ci conduce a ſtar entro i limiti di queſte due accennate Conſonanze. Oltre di che la natura de' Madrigali è tale, che cerca più toſto l' eſpreſſione delle parole, che l' eſattezza, e rigore delle Fughe, come praticarono i primi Maeſtri dell' Arte nelle Compoſizioni Eccleſiaſtiche di Meſſe, Salmi, Inni, Mottetti, ed altre conſimili: paſſa poi al ſecondo Verſo: *Giovinetto vidd' io vago Paſtore*, con un' intreccio di Mu-

(7)
De - a del la mia a cerba & re - - a ma
(6)
a del la mia a cerba & re - a ma dir non puo -
(5)
De a del la mia a cer ba & re - - a
a del la mia a cer ba & re a ma dir non

dir non puo te mor - te ch' il duol l' an ci se
te mor - - te ch' il duol l' an ci se ahi
ma dir non puo te mor - te ch' il duol l'an ci - se ahi mi -
(*)
puo te mor te ch' il duol l' an ci se ahi

sica vaga, e gentile, condotta con tutta la finezza dell' Arte, e la naturalezza dell' Armonìa, e della Modulazione. Le parole del terzo, e quarto Verso: *Mandar tai voci fuore: Satiati cruda Dea*: sono espresse con una Musica, che dimostra la veemenza, e agitazione, che prova il Pastore, il quale, nel rimproverare la crudeltà della Dea, naturalmente alza sempre più la voce, come artificiosamente ha praticato il valente Compositore sopra le parole: *Mandar tai voci fuore*: con una Musica in tutte le quattro Parti, che si alza di Terza in Terza, e in tal modo viene a dimostrare, e l' artificio con le Risposte reali delle Parti, e l' espressione singolare delle parole. Si rende poscia assai pregievole la Musica del quarto Verso, ove il Compositore propone un' Attacco in cui le Parti coll' affollarsi, e restringersi l' una dietro l' altra, esprimono mirabilmente il rimprovero indicato dalle parole: *Satiati cruda Dea*. Rilevasi inoltre ai Numeri (5), (6), e (7) l' uso delle Dissonanze praticato solamente, quan-

ahi mi se ra bil for te ahi mi -
mi se ra bil for te ch' il duol m'anci - se
se ra bil for - - te ch' il duol m' an - ci - se ahi
mi se ra bil for te ch' il duol m' an ci se

se ra bil for - te.
ahi mi se ra bil for te.
mi se ra bil for te ahi mi se ra bil for te.
ahi mi se ra bil for - te.

quando il senso delle parole lo richiede. In fatti la Settima, la Nona senza preparazione accompagnate dalla Terza non riscontransi che di raro nei Maestri del Secolo XVI. Di più dobbiamo riflettere, che nella Musica sacra di que' tempi non praticarono tali Dissonanze, perchè per la quantità de' Cantanti era difficile l' eseguirle con una perfetta intonazione; ma ne' Madrigali, che erano cantati da più perfetti, e da quei soli, che richiedeva la Composizione o a quattro, o a cinque Voci, era facile, che venissero intonati con ogni esattezza. Il sesto Verso: *Ma dir non puote morte*: vien espresso con una Musica dalle quattro Parti, che cantano con Note talmente profonde, che esprimono, come prima di proferir la parola *Morte*, restò ucciso dall' afflizione il Pastore, il che vien molto ben espresso dalla Cadenza sospesa segnata col (*), e immediatamente passa alle parole del settimo Verso: *Che il duol l' ancise*: con una Cadenza formale; Finalmente arriva all' ultimo Verso: *Ahi miserabil sorte*: dove fa spiccare una Musica in tutte le quattro Parti per se stessa maravigliosamente espressiva del senso enfatico delle parole.

Eſempio II.

Di Luca Marenzio.

Eſtratto dal Libro Primo de' Madrigali a 4. Voci.

Ahi diſ pie ta ta mor -
Ahi diſ pie ta ta mor -
Ahi diſ pie ta ta mor -
Ahi diſ pie ta ta mor -

te ahi cru del vi ta l'u na m' ha poſt' in do -
te ahi cru del vi - ta l'u no m' ha poſt' in do -
te ahi cru del vi ta l'u no m' ha poſt' in do glia &
te ahi crudel vi - ta l'u no m' ha poſt' in do glia &

Il ſingolar merito di queſto celebre Compoſitore di Madrigali ci vien deſcritto da Andrea Adami (loc. cit. pag. 185.) con queſto magnifico elogio: *Luca Marenzio di Coccalia, Dioceſi di Breſcia; fu Diſcepolo di Giovanni Contino, e per la fecondità del ſuo ingenio, s' approſitò talmente nell' arte del Contrappunto, inclinando a comporre Madrigali, che riuſcì il Cigno più ſoave, che abbia avuto lo Stil Madrigaleſco, di modo, che dopo la ſua morte, furono più volte riſtampati i ſuoi Madrigali . . . . Fu Maeſtro di Cappella del Cardinal Luigi d' Eſte; fu caro per la virtù ai maggiori Principi d' Europa, e ſopra tutti al Re di Polonia, a cui ſervì molti anni; ritornato in Roma, fu ammeſſo nella noſtra Cappella amato da tutta la Corte Romana, e particolarmente dal* Car-

glia l'al tra mi tien

glia ha ſpen - te l'altra mi tien

mie ſperanz'a cer ba ment'ha ſpen - te l'al tra mi tien

mie ſperanz'a cer ba ment'ha ſpen te l'al tra mi tien

qua giù con - tra mia vo glia &

qua giù con - tra mia vo glia & lei che ſe ne

qua giù con tra mia vo glia & lei

qua giù con tra mia vo - - glia & lei che

Cardinal Cintio Aldobrandini Nipote di Clemente VIII. Morì ai 22. Agoſto 1599. I due primi Verſi di queſto Madrigale ſono animati da una Muſica, che eſprime con gran forza la ſpietatezza della Morte, e la crudeltà della Vita. In eſſa pure riſcontraſi un' artificioſa collocazione, e diſpoſizione delle Parti, procedendo per moto diſcendente le due eſtreme, e per moto aſcendente le altre due di mezzo, le quali aſſieme vengono a formare un' Armonìa tutta meſta, e dolente. Ma ſiccome queſta Muſica è a quattro Voci, è da notarſi, come giudizioſamente il Compoſitore ha poſta la maggior forza dell' eſpreſſione nelle due Parti eſtreme, cioè nel Baſſo, e ſingolarmente nel Soprano, come quello che ſi rende più delle altre Parti ſenſibile all' orecchio. Sopra le parole del terzo Verſo: *L' uno m' ha poſt' in doglia*: ſcopreſi un piccolo *Contrappunto doppio* fra il Baſſo, e il Soprano, che roveſcia il Contrappunto all'

lei che se n' è gi ta seguir non pos so seguir non pos - so ch' el-

gi ta & lei che se n' è gi ta seguir non pos so

che se n' è gi ta se guir non pos so & lei che se n' è gi ta se guir non pos so

se ne gi ta seguir non pos so & lei che se n' è gi ta se guir non pos so ch' el-

- la nol con sen te nel mez zo del mio cor

ch' el la nol con sen te nel mezzo del mio cor

ch' el la nol con sen te ma pur ognor pre sen te nel mezzo del mio

- la nol con sen te ma pur o gnor pre sen te

all' Undecima acuta. Alle parole: *Et mie speranze acerbamente ha spente:* incontrasi una Musica con un' Andamento discendente per il corso d' un Ottava formata dal Basso, e accompagnata ciascuna Nota dal Tenore con Sesta, il qual accompagnamento si trova sovente praticato da' Maestri di quel tempo, e che in questo luogo esprime convenientemente il senso delle parole. Con gran vivezza vengono espresse le parole: *Et lei che se n' è gita seguir non posso:* con un moto celere per mezzo delle Figure di Semiminime, che manifesta a meraviglia il cordoglio indicato dalle parole: *per non*

poter

Ma don na ſie - de & qual' è la mia vi ta & qual' è la mia

Ma don - na ſie - de & qual' è la mia vi ta

cor Ma don na ſie - de & qual' è la mia vi ta el la ſel

Ma don - na ſie - de el la s' el -

vi - ta & qual' è la mia

& qual' è la mia vi ta el -

ve de el la ſel ve de & qual' è

ve de & qual' è la mia vi ta & qual' è la mia vi ta

poter ſeguir la morte; e alle parole: *ch' ella nol conſente, ma pur ognor preſente:* ripiglia le Figure di Semibrevi, e minime, con cui forma un Contrappunto unito con le Parti, che rendono una grata Armonìa. Le parole altresì: *nel mezzo del mio cor Madonna ſiede:* ſono molto ben' eſpreſſe; e in fine dall' ultimo Verſo: *Et qual' è la mia ella ſe 'l vede:* L' Autore propone un bell' Attacco artificioſamente condotto da tutte le Parti, che terminano con una Cadenza detta volgarmente *Plagale*.

vi ta ÷ el - la fel ve de.

la fel ve de el la fel ve de.

la mia vi ta ÷ el la fel ve de.

el - la fel ve de.

Esempio III.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal primo Libro de' Madrigali a 4. Voci.

Ma per me laf -

Ma per me -

(1)

Ma per me -

Quest' altro Madrigale, parto anch' esso ben degno dello stesso Autore, merita tutta l' attenzione dei Giovani Compositori per ben comprenderne gl' ingegnosi artificj usati dal suddetto Autore intorno all' Arte del Contrappunto, che oltre la singolar' espressione de' varj sentimenti delle parole, in esso contengonsi. E affinchè i Giovani ne possano gustare la finezza, e ritrarne il necessario profitto, noi gli andremo ad uno ad uno mettendo loro sotto degli occhi. Il primo, che ci si presenta, è la stretta unione delle Parti, che dal principio del Madrigale al Num. (1) viene usata dall' Auto-

Ma per me laſ - ſo

ſo tor na noi più gra -

laſ - ſo tor na noi piu gra -

laſ - ſo tor na noi più gra -

tor na noi più gra vi ſoſ pi ri che dal

vi ſoſ - pi - ri che dal cor

(1)

vi ſoſ pi - - ri che dal cor

vi ſoſ pi ri che dal cor che dal

Autore ſino al Num. (1), e non oſtante queſta unione, viene a sfuggire gli Uniſſoni, coſa, abbenchè molto difficile, tanto però inculcata da' Maeſtri dell' Arte, per la ragione aſſegnata nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 28. 29. ſtantechè privano le Compoſizioni di quell' Armonìa, che è il principale, e più bel pregio della Muſica in Contrappunto. Dal Num. (2) ſino al Num. (3) incontraſi un Contrappunto con varie Imitazioni artificioſe, le quali, abbenchè le Parti ſi muovano con Salti di Quarta, o di Quinta, o di Ottava, ciò non oſtante ſono talmente

con-

cor pro fon do trag - - ge quel la ch' al Ciel

pro fon do trag ge quel la ch' al Ciel se ne por-

- pro fon do trag ge quel la ch' al Ciel se ne por-

dal pro fon do trag - - ge quel - la ch' al Ciel se

se ne por tò le chia - - vi e can tar au gel-

tò le chia vi e can tar au gel-

(3)

tò le chia vi le chia - - vi

ne por tò le chia - vi

condotte, col dar campo una Parte all' altra, che conservano però quella stretta unio-
ne quì sopra accennata, e da ciò deve persuadersi il Giovane Compositore, che quan-
to più sono unite le Parti, tanto più risalta l' Armonia, perchè questa dipende dalla
loro unione, come c' insegna l' esperienza. Oltre di che, dall' unione viene obbligato ognu-
no de' Cantori con maggior forza, ed energia ad eseguir la propria Parte. Dal
Num. (3) fino al Num. (4) vedesi dall' Autore composta una Musica sopra le parole:
E cantar gli augelletti: tutta gaja, e brillante, in cui le due Parti acute vicendevol-
mente

let ti a cantar augel let ti a cantar augel let ti

let ti e cantar gli augel let ti e cantar gli augel let ti

e cantar gli augel let ti e cantar gli augel let ti e cantar gli augel -

e cantar gli augel let ti e cantar gli augel let ti e cantar gli au gel -

e fio rir e fio rir

e fio rir piag ge e fio rir piag -

let ti e fio rir piag ge e fio rir piag -

(4)

let ti e fio rir e fio rir

mente con le altre due Parti gravi ſi riſpondono tanto le une, che le altre con un' Andamento quaſi ſempre fra di loro camminando di Terza, o di Seſta, perchè l' Autore ha avuta l' attenzione in tal' Andamento di evitare il ſoſpetto di due Ottave, come appariſce dal Contralto col Baſſo, e dal Soprano col Tenore, ogni qual volta che (in vece dell' Ottava) non aveſſe accompagnato con Quinta il principio dell' Andamento replicato tre volte da ciaſcuna delle Parti. Viene in oltre a dimoſtrare il Compoſitore la di lui premura, acciocchè in ogni principio di Battuta vi

ſiano

piog ge e 'n bel le Don ne honef te at -

- ge e 'n bel le Don ne honef te at -

- ge e 'u bel le Don ne honef te at -

(5)

(6)

ti fo a - vi fo - no un de - fer to fo no un de fer to

ti fo a - vi fo no un de fer to fo no un de -

ti fo a - vi fo no un de fer to ÷

fo no un de fer to fo no un de -

fiano quegli Accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava, che conftituifcono la perfetta Armonìa. Paffa quindi dal Num. (4) al (5) con un piccolo Attacco, che, oltre una ftretta unione delle Parti, efprime mirabilmente il fentimento delle parole: *e fiorir piagge*: pofcia dal Num. (5) con un Contrappunto femplice a tre Voci giunge al Num. (6) col proporre un ben intefo Attacco difcendente di Terza, in cui le Parti, per dar luogo l' una all' altra, vanno fra di loro fincopando, eccettuatone il Baffo, il quale dovendo fervire alle altre Parti per foftegno della Battuta, non

ufa

- e ſe - re aſ - pre e ſel - vag -

- ſer to e ſe re aſ pre e ſel vag - -

e ſe re aſ pre e ſel - vag -

ſer to e ſe re aſ pre e ſel vag ge -

ge ſo no un de ſer - to e ſe re aſ pre ſel -

ge ſo no un de ſer to e ſe - re aſ -

ge ſo no un de ſer to e ſe -

ſo no un de ſer to e ſe re aſ -

uſa, che le Minime ſenza Sincopa l' una nel battere, l' altra nel levare, e in queſto modo viene giudizioſamente ad eſprimere il ſenſo delle parole: *ſono un deſerto*: Oſſervisi, come nel principio di queſt' Attacco il Tenore in luogo di riſpondere all' Attacco propoſto, uſa un' Andamento diverſo, il quale ſerve per ſempre più dar forza, e far riſaltar l'Attacco delle altre tre Parti. Un bell'intreccio di Legature riſcontraſi ſopra le parole: *e fere aſpr' e ſelvagge*: condotto artificioſamente ſino a tanto che ripiglia l' Attacco, in cui tutte le quattro Parti ſincopando eſattamente riſpondano al propoſto Soggetto.

Non

- - vag - ge.

pr'e sel vag - - ge.

re as - pr'e sel vag ge.

pr'e sel vag - ge.

Non v' ha dubbio, che gli Andamenti di Sincopa usati opportunamente, ogni qual volta però siano accompagnati da Note di ugual valore, che urtano contro la Sincopa, non diano singolar piacere agli Uditori. Ma però osservar deve il Giovane Compositore nel cominciar questi Andamenti di collocar in luogo proprio le Parti, che sincopano, affinchè possano proseguire senza ostacolo l' Andamento; e che il Basso specialmente si astenga dal sincopare affine di sostenere le altre Parti.

Esempio IV.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal citato Libro Primo de' Madrigali a 4. Voci.

Zef fi ro tor na e 'l

Zef fi ro ter - na e 'l

(1) Zef fi ro tor na e 'l

E 'l

La scielta di questo terzo Madrigale dello stesso Autore non è stata fatta, che a fine di dimostrare ai Giovani Compositori uno de' più singolari pregi della Musica de' Madrigali

bel tem po ri me na Zef - fi ro tor na Zef fi ro tor na e 'l

bel tem po ri me na Zef fi ro tor - na e 'l

bel tem po ri me na Zef fi ro tor na e 'l

bel tem po ri me na Zef - fi ro tor na e 'l

bel tem po ri me na e i fior e i fior

bel tem po ri me na e i fior e i fior e

bel tempo ri me na e i fior e i fior

bel tempo ri me na e i fior e l' her be e i

gali praticata dai Maestri del Secolo XVI. Questo singolar pregio consiste nella gran naturalezza, e dolcezza che vi si scorge nell' unione delle Parti in Contrappunto, e nella Melodia di ciascuna Parte, e loro retta collocazione, cose tutte, che sempre più rendono aggradevole l' Armonìa, e le quali, siccome io penso che manchino nella Musica de' nostri tempi, non ostante che si pretenda giunta all' ultima finezza del buon gusto, e perfezione, così ho creduto vantaggioso partito per i

e l' her - be sua dol ce fa mi - -

l' her - be sua dol ce fa mi - -

e l' her - be sua dol ce fa mi -

fior e l' her be sua dol ce fa mi -

glia e gar rir e gar rir Pro gne e pian -

glia e gar rir Pro gne e pian -

glia e gar rir e gar rir Pro gne e pian -

glia e gar rir e gar rir e gar rir Pro gne e pian -

Giovani l' additar loro, come si trovino a maraviglia praticate dall' Autore in questa sua Composizione. Sul principio di questo Madrigale ci si presenta una Musica lieta, e galante, ove tutte le Parti ottimamente disposte cantano con melodia tale, che formano un' Armonia molto soave, e che esprime maravigliosamente il senso delle Parole. Bassa poi l' Autore dal Num. (2) fino al (3) ad una Musica di diverso carattere, ove il Basso forma tre volte una Scala discendente di Quinta, sopra

- ger Fi lo me na e Pri ma ve ra can di da ver mi -

- ger Fi lo me na e Pri ma ve ra can di da ver mi -

- ger Fi lo me na e Pri ma ve ra can di da ver mi -

(4)

- ger Fi lo me na e Pri ma ve ra can di da ver mi -

glia ri - don ri - - don' - i pra -

glia ri - don ri - - don' - i pra -

glia ri - don ri - don ri don' i pra -

glia ri - don ri - don' - i pra -

pra la quale le altre Parti introducano un' Attacco, o piccola Fuga d' Imitazione di due sorta per cui ne viene a sentirsi un' Armonìa dolce, e artificiosa. Due osservazioni deve fare in questo pezzo di Musica il Giovane, che si applica a quest' Arte; l' una si è, che in tutti i luoghi, ove trovasi notato l' Asterisco (*), l' Autore non ha avuto alcuna difficoltà di evitare il dubbio di due Quinte con una sola Croma, la qual cosa, che possa praticarsi, con l' Autorità di Antimo Liberati si è

- ti e 'l Ciel e 'l Ciel si raf se re na

- ti e 'l Ciel e 'l Ciel si raf se re na

- ti e 'l Ciel e 'l Ciel e 'l Ciel si raf se re - na (5)

- ti e 'l Ciel e 'l Ciel e 'l Ciel si raf se re na

Gio ve s' al le gra Giove s' al le gra di mi rar sua

Gio ve s' al le gra Gio ve s' al le gra di mi rar sua

Gio ve s' al le gra Giove s' allegra di mi rar sua fi -

Gio ve s' al le gra Gio ve s' allegra di mi rar sua fi glia

dimostrato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 68. 69. L' altra è, che le Note discendenti di questo Basso sono accompagnate sempre con Quinta, il che fu praticato dagli Antichi, per le ragioni notate nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 225. 226. Dal Numero poi (3) fino al (4) ha composta una Musica, che al vivo esprime la Favola narrata da Ovidio (Metam. lib. 6. Fab. 5.) delle due Sorelle Progne, e Filomena convertite in Lusignuolo, e Rondinella, che piangano

ſi glia l' a - ria l' ac qua e la

ſi glia l' a - ria l' ac qua e la

- glia l'a - ria l' ac qua e la

di mi rar ſua ſi glia l' a ria l' ac - qua e la

ter ra è d' a mor pie - - na

ter ra è d' a mor è d' a mor è d' a mor pie na

ter ra è d' a mor pie na è d' amor pie - na

ter ra è d' a mor è d' a mor è d' a mor pie na

gono con Canto flebile, e melanconico la loro diſgrazia. Paſſa quindi dal Num. (4) fino al (5), ove con una Muſica tutta gaja eſprime il verdeggiar della Primavera, il fiorir de' Prati, e la ſerenità del Cielo. Creſce poi maggiormente la vivacità della Muſica, che incontraſi dal Num. (5) al (6), la quale con varj Attacchi eſprime i varj ſenſi feſtevoli delle parole. Dal Num. (6) fino al terminar del Madrigale propone due Motivi, l' uno ſopra le parole: *ogni animal*, e l' altro *d' amar*

ſi

ogn' A ni mal d'a mar ſi ri con -

ogn' A ni mal ogn' A ni mal d' amar ſi ri con -

ogn' A ni mal d'a mar d' amar ſi ri con ſi -

d'a mar ſi ri con -

ſi glia ogn' a ni -

ſi glia ogn' A ni mal ogn' A ni -

\- glia ogn' A ni mal ogn' A ni -

ſi glia ogn' A ni mal d'a -

ſi riconſiglia: i quali due Motivi vengono aſſieme intrecciati, e condotti con iſpeciale chiarezza, e naturalezza delle Parti. Finalmente merita d' eſſer diligentemente oſſervata dal principio fino al fine la Muſica di queſto Madrigale per l' artificioſo intreccio delle varie idee, e varj Paſſi dall' Autore introdotti, e da lui felicemente condotti, che fanno chiaramente conoſcere quanto egli foſſe fecondo d' Invenzioni, e felice nell' eſprimere il ſentimento delle parole, e il gran poſſeſſo, che aveva dell'

mal d' a mar ſi ri con ſi - glia.

mar d' a mar ſi ri con ſi glia.

mal d' a mar ſi ri con ſi - glia.

mar ſi ri con ſi glia.

dell' Arte del Contrappunto, ſenza del quale non è poſſibile, come l' eſperienza c' inſegna, che poſſa il Compoſitore eſeguire, e condurre perfettamente qualunque idea, che li venga dalla mente ſomminiſtrata, e qualunque Stile paſſato, preſente, e che per l' avvenire ſia per introdurſi.

Eſempio V.

Di Luca Marenzio.

(1)

Vez zos' - au - - gel - -

Vez zos' - au - - gel - -

Vez zos' au -

La dolce Armonia, la viva eſpreſſione, e la condotta ſingolare della Muſica compoſta ſopra le parole di queſto Madrigale m' hanno condotto ad aggiungere agli altri ante-

(2)

\- - li in fra le

\- - - li in fra le ver di fronde

gel li in fra le ver di fronde ÷

(3)

ver di fron - de tempran' a pro va ÷

tem pran' a pro va ÷

÷

÷

tem pran' a pro -

Tem pran' a pro va la sci -

tecedenti del celebre Autore ancor questo a maggior lume, e vantaggio del Giovane Compositore. Su 'l principio di questo Madrigale ci si presenta un' Andamento grazioso di Semiminime, e Crome delle due Parti superiori, nel mentre che il Tenore con Semibrevi serve di fondamento alle due Parti acute. Nel passare alle altre parole della Poesia dal Num. (2) fino al (3) l' Autore propone un' altro Andamento di diverso carattere, in cui il Soprano, nel mentre che forma Semibrevi com-

(4)

la ſci vet te not - - te mor - -

la ſci vet - te not te mor -

va la ſci vet te not - te mor - -

vet te not te la ſci vet te not te mor - -

- mo ra l' au - ra e fa e fa le fo -

- mo ra l' au - ra e fa e fa le fo -

- mo ra l' au - ra e fa e fa le fo -

- - mo ra l' au - ra e fa e fa le fo -

compoſte di due Minime legate aſcendenti, il Tenore, e il Contralto vanno ſcherzando aſſieme con un piccolo Attacco, che ſi va alzando di Tuono, ſin' a tanto che giunto al Num. (3) vien propoſto un Soggetto, che forma una breve, ma graziosa Fuga d' Imitazione. Poi ne propone un' altro d' ugual pregio, che termina al Num. (4), cioè un' Andamento di Semiminime puntate nel Baſſo, Soprano, e Contralto, che diſcendono, nel mentre che il Tenore con altro contrario Andamento

\- - glie e l' on de e l' on de gar rir

\- glie e l' on de gar rir

\- glie e l' on - de gar rir

\- - glie l' on - - - de gar rir gar -

gar rir che va riament' el la per co te quan - do tac -

gar rir che va riament' el la per co te quan - do tac -

(5)

che va ria ment' el la per co te quan - do tac -

rir che va ria ment' el la per co te quan do tac -

di Crome ascende fino alla Decimaterza, e viene così ad esprimere mirabilmente il mormorìo dell' Aura. Nella Musica sopra queste parole: *e fa le foglie l' onde garrir, che variament' ella percote;* ci dimostra quanto fosse felice, e ingegnoso il valente Autore nel produrre tanta diversità d' idee di Musica esprimenti la varietà de' sentimenti delle parole. Giunto poscia al Num. (5) ci propone una Musica di carattere diverso, e opposto all' antecedente, e che adequatamente accompagna il senso delle pa-

cion gl' au gel - - li al to riſ pon de riſ pon -

cion gl' au gel - li al to riſ pon de ÷

cion gli au gel li al to riſ pon de ÷ ÷

(6)

cion gl' au gel li al to riſ pon de riſ pon de riſ -

÷ quan - do quan do can - tan can -

quan - do ÷ can - tan can -

quan - do quan do can - tan can -

pon de quan do quan do can - tan can -

parole: *quando taccion gli Angelli*: Al Num. (6) ancora fa riſaltar con Muſica vivace, che varia al variar delle parole: *alto riſponde. Quando cantan gli Augei più lieve ſcote.* Oſſervar deve attentamente il Giovane Compoſitore il gareggiamento delle quattro Parti ſu 'l principio di queſto Num. (6), nel quale il Soprano riſponde alla Decima, o ſia alla Terza ſopra del Baſſo, formando ambidue repplicatamente il Salto di Ottava; e il Tenore riſponde all' Uniſſono al Contralto, formando ancor eſſi un movi-

- tan gl' au gei più lie - ve - ſco -

- tan gl' au gei più lie ve ſco - -

tan gl' augei più lie - ve ſco - -

- tan gl' augei più lie ve ſco - -

te ſia cas' od ar te ſia cas' od ar te ÷

le ſia cas' od ar te ÷

te hor accom pagn' ed ho ra al ter ni i ver -

te hor accom pagna ed ho ra ſia

movimento più volte repplicato, diverſo da quello del Baſſo, e del Soprano. Tal diverſità di movimento artificioſamente è ſtata dall' eccellente Compoſitore introdotta, affinchè in ogni Battuta vi ſiano gl' Intervalli di Terza, Quinta, e Ottava, che formano la perfetta Armonìa. In oltre è da notarſi, come le due Parti, Tenore, e Baſſo in queſta circoſtanza eſcono fuori delle Righe: il che fu praticato dagli Antichi non ſolo dei Secoli XVI., e XVII., ma ancora del Secolo XV. abbenchè alcuni

hor ac com pa gn' ed

hor ac com pagn' ed ho - ra hor ac com pa gn' ed

- si lor sia cas' od art' hor ac com pa gna &

cas' od ar te hor ac com pa gna ed

ho ra alter na i ver - si lor ed ho ra al terna i ver -

ho ra - al ter na i ver - si lor ÷

ho ra al terna i ver si lor al ter na i ver - si lor ÷

ho ra al ter na i ver - si lor ÷ al-

cuni Maestri poco da noi lontani, ci abbian voluto far credere, che ciò non sia vero. Convien bensì avvertire, che essi nol fecero, se non di rado, e quando le circostanze lo richiedevano, come nel presente caso; e purchè le Parti non fossero fuor di modo scostate l' una dall' altra, stantechè l' union loro è quella, che produce la buona Armonia. Giunto al Num. (7) sopra la parole: *sia cas' od Arte: hor accompagn', ed ora alterna i versi:* propone varj Andamenti a due Voci, che vengano

fi lor al ter na i ver - fi lor la Mu fi ca

al terna i ver - fi i ver - fi lor la Mu fi -

al ter na i ver - fi lor la Mu fi -

(8)

ter na i ver - fi lor la Mu fi -

la Mu fi ca o - - -

ca la Mu fi ca o - - -

ca ÷ la Mu fi ca o -

ca ÷ ÷ o - - -

no alternati ora dalle Parti acute, ed ora dalle Parti gravi, dando in questo modo una viva espressione alle parole, e formando anche qualche Contrappunto doppio, il quale abbenchè sia dell' ultima specie accennata nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 34. seg., ciò non ostante per la naturalezza, e ben pensata disposizione merita ogni lode. Finalmente al Num. (8) sopra le parole: *la Musica ora*: vi si scorge una Musica dolce, e artificiosa, che sempre più manifesta il valore dell' egre-

gio



gio Compositore, il quale in tutti gl' impegni di piccole Fughe d' intreccio delle Parti, di artificj, con uno Stile nobile, e sublime, fa conoscere ai Giovani Compositori, come con l' indefesso studio dell' Arte di Contrappunto, con l' esercizio cotidiano, e con l' osservazione esatta delle Composizioni dei Maestri più insigni nell' Arte, potranno giungere a quella perfezione cui ogni uno aspirar deve a misura delle proprie forze. Merita sopra tutto, che si osservi la naturalezza, e grata Melodia, che formano ognuna da se le quattro Parti, le quali abbenchè impegnate in tanta varietà d' Idee, nelle espressioni delle parole, nella costanza degli Accompagnamenti Armonici, nell' unione delle Parti, nell' esattezza delle Risposte alle Proposte, singolarmente d' Imitazione, ciò non ostante sempre conservano una Cantilena dolce, facile, e grata agli Uditori. Questo lodevolissimo metodo, quanto si vede universalmente praticato dagli eccellenti Compositori de' tempi andati, altrettanto si rende non molto curato a giorni nostri. Che però è necessario, che il Giovane Compositore usi ogni più distinta diligenza, e studio per bene impossessarsene, affinchè le di lui Composizioni abbiano, fra gli altri, questo sì raro, e distinto valore. Prima di passare dalla profana alla Musica sacra, avvertir deve il Giovane, che s' applica all' Arte del Contrappunto, come nel Secolo XVI. non praticarono i Compositori di condurre le Fughe de' Madrigali secondo il metodo usato nelle *Messe*, *Mottetti*, *Inni*, &c., ma si contentarono d' introdurvi dei semplici Attacchi, brevi Proposte, piccoli Andamenti, e questi per lo più condotti secondo il metodo solito praticarsi nelle Fughe d' Imitazione. Non v' ha dubbio, che tali Fughe, abbenchè di *Stile infimo*, non abbiano un merito molto singolare, perchè essendo libero il Compositore nelle Risposte, e in tutto il corso della Fuga, ha un campo spazioso, singolarmente nel modulare, per renderle vaghe, e dilettevoli, e addattabili all' espressione delle parole, che è il più bel pregio della Musica de' Madrigali. Nell' avanzarsi poi il Secolo passato, piacque ai Compositori d' introdurvi le Fughe, o Reali, o del Tuono, estendendole, e conducendole con quegli Artificj, e Regole assegnate da' Maestri dell' Arte. L' uno, e l' altro di questi metodi non può negarsi, che non rendasi pregievole tanto appresso de' Professori di Musica, che degli Uditori. Con tutto ciò però il metodo degli Antichi, che consiste quasi tutto nelle Imitazioni, rendesi più d' ogni altro vantaggioso ai Giovani Compositori, perchè fa duopo secondo le occorrenze praticarlo in qualunque sorta di Composizione, e di qualunque sorta di Stile.

(1)
Si cut e rat in prin ci pi o in prin -
(2) (*)
Et nunc & semper &
(3)
Si cut e rat in prin -
(4)
Et
4 3

Esempio VI.

Di D. Antonio Pacchioni Modanese.

Questo insigne Compositore Autore di questa Fuga, che quì si propone per esempio, e scor-
ta ai Giovani Compositori, apprese l' Arte del Canto sotto la disciplina di D. Marzio
Erculeo di Otricoli, Musico della Cappella Ducale di Modana, e celebre Maestro di
Canto Fermo, e Figurato, come si manifesta dalle di lui Opere pubblicate con le
Stampe. Studiò poscia l' Arte di Contrappunto sotto la direzione di Gioan-Maria
Bononcini capo degli Strumenti della Corte di Modana, celebre ancor' esso per le
diverse Opere pratiche stampate, e particolarmente per l' Opera intitolata *Musico Pra-
tico*, molto utile per apprendere l' Arte del Contrappunto, ma essendo mancato al
Pacchioni dopo pochi anni sopraggiunto dalla morte il Maestro, si diede con uno stu-
dio indefesso a spartire le Composizioni de' Maestri più classici, e singolarmente del
Palestrina, e con ciò si rese uno de' più eccellenti Compositori del suo tempo, e
dopo aver servito da Maestro di Cappella Rinaldo I. Duca di Modana, il Duomo,
il Pubblico di quella Città, ed altre Chiese. Morì li 15. Luglio dell' Anno 1738.
in età d' anni 84. In questa sua artifiziosissima Fuga ritrovansi introdotti varj Soggetti,
tutti condotti con maestrìa, chiarezza, e quel buon gusto proprio di tali Composizio-
ni. Dissi proprio di tali Composizioni, affinchè restino persuasi i Giovani Composito-
ri, che certi vezzi, certi passi bizzarri introdotti ai giorni nostri sono del tutto alie-
ni da tal sorta di Composizioni, perchè le snervano affatto, e le privano di quel-
la forza, che è il singolar loro carattere. Sei sono i Soggetti introdotti dall' Au-
tore in questo Finale d' un suo *Confitebor*, e questi Soggetti sono quasi del tutto simili
al principio dello stesso Salmo. Conduce i primi tre intrecciandoli assieme, e poscia gli
altri tre. Il primo Soggetto segnato (1) vien proposto dal Soprano, al quale s' unisce il
secondo Soggetto proposto dal Contralto segnato (2); il Tenore al Num. (3) risponde al
primo Soggetto proposto dal Soprano; e il Basso al Num. (4) risponde al secondo Sog-
getto proposto dal Contralto. Al Num. (5) il Tenore propone il terzo Soggetto,
già indicato poco avanti al segno (*), nel mentre che il Soprano al Num. (6) al-
la Quinta sopra risponde al secondo Soggetto; poscia il Soprano al Num. (9) ripi-
glia il secondo Soggetto, e il Contralto al Num. (10) il primo Soggetto, così
pure il Tenore al Num. (11), e il Basso al Num. (12); e dal Num. (13) sino al
(14) s' incontrano li due Soggetti, secondo, e terzo, condotti in ristretto sino alla
Ca-

(6)

ci pi o & nunc & ſem - per ſem - per & nunc & ſem -

(7)

nunc & ſem per ſi cut e rat in prin ci pi o & nunc &

(*) (5)

ci pi o & nunc & ſem - - per & nunc & ſem -

(8)

nunc & ſem per nunc & ſem - per ſi cut

4 5 b 5 6 6 6 5 7 6 3

2 4 3 3 4 4 3

(9) (13)

per & nunc & ſemper ſem per & nunc & ſemper

(10) (14)

ſem - per & nunc & ſem per & nunc & ſem per

(*)

- - per ſi cut e rat in prin ci pi o

(11) (15)

e rat in prin ci pi o ſi cut e rat in prin ci pi o &

6 7 6 4 3 3 4 6 7 6

Cadenza del Tuono. E quì vien propoſto dal Contralto al Num. (10) il primo degli accennati tre Soggetti, a cui nell' iſteſſa Corda riſponde il Baſſo al Num. (22),

(17) ſem per & nunc & ſem - per
(16) ſem per & nunc & ſem - - per & in ſæ cu la ſæ cu - (19)
(18) & nunc & ſem - - per
nunc & ſem - - per & in (20)
4 2 7 6 4 3♮ 6 5 6♮ 4 3♮ 6

(21) & in ſæ cu la ſæ cu lo rum
(22) lo rum A -
(23) & in ſæ cu la ſæ cu lo rum
(24) ſæ cu la ſæ cu lo rum A men & in ſæ cu la
6 7 6 6 6 5 4

e il Tenore al Num. (23) riſponde in *A la mi re* al primo Soggetto, così pure il Baſſo al Num. (24), e il Soprano al Num. (25), nel qual tempo il Tenore al Num. (26) riſponde al ſecondo Soggetto. Poſcia le quattro Parti dal Num. (27) ſino al (31) formano una piccola

(25) (29)
& in fæ cu la fæ cu lo rum A - -
(27) (31)
A - - men A -
(26) (30)
A - - men A -
(28)
fæ cu lo rum A men A - - men
6 7 6 3 4 3 2 7 6
(*) (35)
- men A - - men & in
(*) (34)
- men A - - men & in fæ cu la fæ cu -
(*) (36)
men A - - men A men A -
(*) (33)
A - men A - - men A-men A men & in fæ cu la fæ cu -
7 6 5 7 3 4 3

Fuga col terzo Soggetto, ſintantoche con un breve Attacco d'Imitazione ſegnato (*) in tutte le quattro Parti giunge alla Cadenza di *D la ſol re* Quinta del Tuono. Di nuovo ripi-

fæ cu la fæ cu lo rum A

(37) lo rum A

(39) men A

(40) lo rum A men A - men A - men A -

6 7 6 7 6 4 3 9 8 5 6 7 3 4 3

(44) men A - men A

(43) (48) men A - men A - men & in fæ cu la fæ cu -

(41) (45) men A - men A - men A -

(42) (47) men A - men A -

5 6 6 4 3

glia il Basso al Num. (33) nella Corda del Tuono il primo Soggetto, unendovisi nell' istesso tempo di Terza sopra il Contralto al Num. (34), e il Soprano al Num. (35) nell' istessa Corda del Basso risponde all' Ottava sopra. In oltre il Tenore al Num. (36) ripiglia il secondo Sog-

getto

(49)

- men A - - -

(50)

lo rum A men A

(51)

- men & in sæ cu la sæ cu lo rum

(52)

- men A - -

5 6 7 6 6 7 4
3♮ 2

getto, a cui risponde il Contralto al Num. (37), così pure il Soprano al Num. (38), e il Tenore al Num. (39); il Basso però al Num. (40) ripiglia l' istesso secondo Soggetto, ma al Contrario, artificio lodevolmente praticato da più eccellenti Maestri, ogniqualvolta che la necessità lo richiegga. Formata la Cadenza del Tuono, propone l' Autore il terzo Soggetto nel Tenore al Num (41), al quale rispondano il Basso al Num. (42), il Contralto al (43), e il Soprano al (44), conducendosi alla Cadenza di *B fa* Terza del Tuono. Alla Quinta di questo Tuono ripigliano il Tenore l' istesso Soggetto al Num. (45), il Soprano al Num. (46), e il Basso al (47), nell' istesso tempo il Contralto al Num. (48) ripiglia il primo de' tre Soggetti, e poscia il Soprano al Num. (49), e il Contralto al (50) di nuovo ripigliano il terzo Soggetto; nel qual tempo il Tenore al Num. (51) di nuovo introduce il primo Soggetto, e il Basso al Num. (52), col Tenore al Num. (53) riassumano il secondo Soggetto. Introducano pure il secondo Soggetto il Contralto al Num. (54), e il Basso al Num. (55), nel qual tempo il Soprano ripiglia al Num. (56) il primo Soggetto, e il Tenore al Num. (57) il secondo Soggetto, sintantoche giunte le quattro Parti al (*) formano un bell' innesto di tutti tre i Soggetti, che felicissimamente, artificiosamente, e con ogni naturalezza conducono fino al fine di questa prodigiosa Composizione, dalla quale non v' ha dubbio, che il Giovane, che veramente desidera perfezionarsi in quest' Arte, con seriamente applicarsi sopra, e attentamente considerarne l' artificio, non possa cavarne gran frutto e vantaggio.

(56)
men & in sæ cu la sæ cu lo rum A -

(54)
- - - - - -

(53) (57)
A - - men A - -

(55)
- - men A - -

9 8 7 4 3 ♮ 5 6 9 8 7
3 ♮ 7 6

(*)
men A - -

- men & in sæ cu la sæ cu lo rum A men A -

-

- men & in sæ cu la sæ cu lo rum A -

4 3 5 5 7 9 8 7 4 3 ♮
3 ♮ 7 6 5 3 ♮

men & in sæ cu la sæ cu lo rum A - - -

- men A - - men A -

men A - - - men A - -

men A - - - - men A -

7 6 6 7 6 4 3 ♮3 5

- - - - -

- - - - men A -

- - - - men A -

- - men A -

5 6 5 7 6 4 3 6 3

FUGA A QUATTRO VOCI.

Esempio VII.

Dello stesso D. Antonio Pacchioni Modanese.

Abbenchè questo piccolo Esempio, parto dell' Autore dell' antecedente Fuga, non sia rigorosamente del Genere delle Composizioni Fugate, egli è però di valore, e merito così singolare, che ho creduto possa servire di gran lume, e

van-

- - - mus te a do ra -

(*)

a do ra - mus te a do -

(*)

- - mus te a do ra -

ra mus te a -

(3) (4) (5) (6)

vantaggio ai Giovani Compositori, che desiderano d' internarsi nello studio di quelle Composizioni più rare, e *artificiose* de' Maestri più eccellenti che ci sian restate. Quantunque però questa Composizione, come abbiam detto, non possa totalmente collocarsi nella Classe delle Fugate, nulla di meno non è da escludersi affatto dalle Fughe d' Imitazione, imperocchè veggonsi singolarmente le due Parti, Soprano, e Tenore al Segno (*), che gareggiano assieme coll' imitarsi l' una con l' altra; con tutto ciò, non essendo questo il suo particolar carattere, ci restringeremo a far vedere solamente la singolar diligenza usata dall' Autore nel condurre felicemente, e con ogni più esatta naturalezza la Modulazione, abbenchè per se stessa straordinaria, e dificilissima da intrecciarsi particolarmente con quattro Parti, senza urtare in qualche Salto straordinario, e in qualche asprezza di tutte le Parti assieme unite, e di ciascheduna in particolare. Prima però d' incominciare l' Analisi di questa eccellente Composizione, desideriamo, che i Giovani richiamino alla memoria quanto abbiamo dimostrato nella Prefazione intorno alle Fughe, cioè, che l' introdurre la Modulazione nelle Fughe, quando questa non sia tanto ricercata, e sorprendente, come quella di questo Esempio, e cada opportunamente, e ci venga permessa dalla natura del Soggetto, benchè non sia conforme al rigor delle Regole, ad ogni modo non può negarsi, che non sia per riuscire sempre più grata agli Uditori qualunque Fuga con tal Modulazione, e dall' altra parte ognuno ben sa, che dal troppo servil attaccamento al rigor delle Regole, s' insinua nelle Composizioni un certo non so che di duro, e nojoso, che si rende assai molesto agli *Uditori*. Ciò premesso, entriamo ora nell' esame di questa Composizione. E quì prima d' ogni altra cosa giunge nuovo, e straordinario non solo a' Professori, ma anche agli Uditori de' nostri tempi il sentire, che il Tuono in cui termina la Composizione antecedente è *A la mi re* Terza minore, e il Tuono di questo pezzo, che immediatamente segue è *G sol re ut* Terza minore. Non v' ha dubbio, che questi due Tuoni, abbenchè vicini materialmente, non siano fuor di modo lontani per ragione dei

(*)

ra - - - mus a do ra -

(*) mus

do ra mus

(7) (8) (9) (10)

loro Accompagnamenti Armonici troppo fra se contrarj, come penso d' aver dimostrato nella Prefazione di questa Seconda Parte. Ciò non ostante questa è una di quelle Modulazioni straordinarie praticata da' più eccellenti Maestri del Secolo passato, e particolarmente della Scuola Romana, e sopra tutti dal non mai abbastanza lodato Orazio Benevoli. Deve però avvertire il Giovane Compositore di non praticarla se non che di rado, e nelle Composizioni, in cui cantano tutte le Voci di Ripieno, e con Organo aperto, avvertendo l' Organista, che in tali passaggi straordinarj, alzi le mani dalla Tastatura dell' Organo, e dopo uno spazio competente di silenzio, che in circa potrà essere del valore di una Battuta, all' improviso faccia sentire la Nota del Basso seguente con tutti i suoi Accompagnamenti, affinchè possa restar sorpreso chi ascolta un tal' innaspettato Tuono. Per maggior suo lume deve in oltre avvertire il Giovane Compositore, che tali passaggi straordinarj di Tuono, possano praticarsi, e sono stati praticati tanto ascendenti, che discendenti, non solo di Tuono, ma anche di Semituono, e di Terza maggiore, o Minore ascendente, o discendente; e perchè gli Esempj sono più utili, che i Precetti, perciò ecco ne alcuni, che si trovano praticati dai cittati Maestri, i quali possano trasportarsi in qualsivoglia Tuono.

Modulazioni straordinarie ascendenti.

Modulazioni straordinarie discendenti.

Per far meglio conoscere la condotta tenuta dall' Autore in questo Esempio, ho creduto bene di aggiungere al Basso continuo dell' Autore un' altro Basso, col quale vengono indicate tutte

- mus te.

- mus te.

te.

te.

b6 5 3♮

5 3 b 5♮

(11)

tutte le Note, che possono ridursi all' Accompagnamento Retto di Terza, e Quinta, con l' aggiunta della Settima ove cade, e qualche volta anche della Nona. Questo Basso aggiunto unicamente serve (non già per farne uso, perchè in varj luoghi non riesce troppo grato all' orecchio) ma per dimostrare al Giovane Compositore, come la Modulazione, affinchè sia naturale, e non offenda l' orecchio, si riduce alla Modulazione ordinaria, imperocchè procede quasi sempre di Quarta, o di Quinta tanto ascendente, che discendente, eccettuatane quella poco fa mentovata, di passare da un Tuono ad un' altro alieno affatto. Al Num. (1) il Basso, che ritrovasi in *G sol re ut* Terza minore, per passare a *F fa ut* Terza minore usa la Sesta maggiore nel Contralto, la quale, come si è indicato alla pag. 117. della Prima Parte dell' Esemplare, serve per disporre l' orecchio ad un tal passaggio; e questa Sesta ridotta all' Accompagnamento retto di Terza, e Quinta viene ad essere non già *G sol re ut*, ma bensì *C sol fa ut*, ed ecco come discendendo procede di Quinta da *G sol re ut* a *C sol fa ut*, e da questo passa al Num. (2) a *F fa ut* ascendendo di Quarta, ma siccome questo *F fa ut* è accompagnato da Quinta, e Sesta minore, che è rovescio di *B fa* Terza minore, perciò dobbiamo supporre, che l' Accompagnamento di Terza, e di Quinta di questo *B fa*, in cui si risolve nel secondo Quarto di questa Battuta sia per se stesso sospeso. Stabilito questo Accompagnamento su 'l fine dell' istessa Battuta, muta la Quinta in Sesta maggiore, il qual' accompagnamento conservando la Terza minore, si riduce all' Accompagnamento Retto di *G sol re ut* con Terza, Quinta, Settima minore, e Nona minore. Per passare poscia all' *E la mi* del Num. (3) usa una Modulazione straordinaria, stantechè in vece di ascendere, o discendere di Quinta, o di Quarta, discende immediatamente di Terza; viene però preparata questa Modulazione in qualche modo dall' *A la mi re* b molle, che è Terza minore del *F fa ut* antecedente, il quale *A la mi re* b molle (negli Strumenti stabili, come l' Organo, e Clavicembalo) si converte in *G sol re ut* ♯, ed ecco stabilito il Tuono di *E la mi* con Terza maggiore, e Quinta, con l' aggiunta della Settima minore. Da questo *E la mi* passa al Num. (4) a *D la sol re* ♮ con l' Accompagnamento su 'l principio di Settima minore, o sia diminuita, e mancante, la qua-

quale viene ad eſſere Seſta maggiore accompagnata dalla Seſta minore, la quale per
cauſa della Settima, che l' urta in Seconda, ſi riſolve in Quinta falſa, o mancan-
te. Segue poſcia al Num. (5) l' *E la mi* con Quarta, e Seſta minore, che è il
Roveſcio di *A la mi re* con Terza minore, e Quinta; le quali riſolvendo diviene
E la mi con Terza maggiore, e Quinta, dal quale paſſa al Num. (6) a *C ſol fa ut* ✗
con Terza minore, e Seſta maggiore, che ſi riduce al Roveſcio di *F fa ut* ✗ con
Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Queſto paſſaggio aſſieme con l' antece-
dente dal Num. (5) al Num. (6) ſono ſtraordinarj, perchè il primo diſcende di Tuo-
no, e il ſecondo diſcende di Terza minore. Anche il paſſaggio da queſto Num. (6)
al (7) è ſtraordinario, perchè, ſebbene appariſca aſcendente di Quarta, ciò non oſtan-
te, eſſendo il principio di queſto *B mi* accompagnato da Quarta, e Seſta, il primo
Quarto di queſta Battuta viene ad eſſere Accompagnamento Retto di *E la mi* con Ter-
za minore, e Quinta, che paſſa nel ſecondo Quarto a *B mi* con Terza minore, e
Quinta. Da queſto *B mi* diſcende il Baſſo dell' Autore al Num. (8) di Terza a
G ſol re ut ✗, con l' Accompagnamento di Quinta falſa mancante, e Settima minore
diminuita, che viene ad eſſere Seſta maggiore; l' Accompagnameto di queſto *B mi* ſi
riduce all' Accompagnamento di *E la mi* con Terza maggiore, Quinta, Settima minore,
e Nona, il quale ſubito paſſa all' Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza mi-
nore, Quinta, e Settima maggiore. Quindi l' Autore paſſa al Num. (9) a *G ſol re ut* na-
turale con l' Accompagnamento di Seconda, Quarta maggiore, e Seſta, che ſi riduce all'
Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore,
e nell' isteſſa Battuta paſſa a *F fa ut* con Terza, e Seſta, che ridotto all' Accompagnamen-
to Retto viene ad eſſere *D la ſol re* Terza minore, e Quinta. Indi al Num. (10) ſuccede
E la mi con Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, che riſolvendo in Seſta maggio-
re diviene l' Accompagnamento Retto di *A la mi re* con Terza maggiore, Quinta, e Set-
tima, e dopo paſſa ad *E la fa* con Terza, e Seſta, che è l' Accompagnamento Retto di
C ſol fa ut con Terza minore, e Quinta. Non v' ha dubbio, che queſto paſſaggio da
A la mi re a *C ſol fa ut* Terza minore non ſia affatto ſtraordinario, e perciò non poſſa
ſorprendere, ſenza però offendere gli Uditori. Finalmente arriva all' ultima Battuta ſegna-
ta al Num. (11) in cui il primo Quarto della Battuta, eſſendo accompagnato con Quarta,
e Seſta minore, ſi riduce all' Accompagnamento Retto di *G ſol re ut* con Terza minore,
e Quinta, e immediatamente riſolvendo paſſa a *D la ſol re* con Terza maggiore, e Quin-
ta, che è la Quinta ſoſpeſa del Tuono di *G ſol re ut*, dove ha cominciato queſta Com-
poſizione. Oltre le accennate oſſervazioni, potrà il Giovane Compoſitore rilevarne alcune
altre, come per Eſempio: il paſſare, in luogo delle Note del Baſſo di Armonìa Retta,
agli Accompagnamenti Roveſci; l' accompagnare con diverſi Intervalli un' isteſſa Nota di
Baſſo, con farla comparire ora di un Tuono, ora di un' altro; la ſoſpenſione, che egli
uſa ſoſtenendo nella Nota ſeguente di Baſſo gli Accompagnamenti dell' antecedente Nota;
il ſoſtenere più un' Accompagnamento, che un' altro, affine di diſporre l' udito al ſeguen-
te Accompagnamento; in ultimo la naturalezza con la quale l' Autore uſa tutti queſti Ar-
tificj, affinchè la Modulazione non rieſca aſpra, e diſaggradevole alle orecchie degli
Aſcoltanti, come ſuccede qualche volta a noſtri tempi.

Eſempio VIII.

Di N. N.

(3)
A chi mo -

(1) (2)
A chi mo re per Di o la mor -

Sebbene mi ſia ignoto l' Autore di queſto Eſempio, dallo ſtile però, e dalla teſſitura, e ſopra

tutto

(5) (9)

La mor te è vi - ta a chi mo re per

(7)

- re per Di o la mor te è vi ta

(6)

te è vi - ta a chi mo re per Di o

(4) (8)

A chi mo re per Di o la mor te è vi -

Di o la mor te è vi - ta

a chi mo re per Di - - o a chi mo -

la mor te è vi - ta a chi mo re per Di, o per

- ta la mor te è vi - -

dall' esatta osservanza delle Regole di Contrappunto unita al buon gusto, io penso, che possa essere uno della Scuola Romana del Secolo passato. Non potendo pertanto per mancanza di maggior notizia di sua Persona descrivere le di lui singolari qualità, esporrò gli Artificj da esso lui usati in questo suo Madrigale spirituale sì ben condotto, che specialmente per la singolar tessitura della Fuga, giusta-

a chi mo re per Di o la mor te è

re per Di - - -

Di - o a chi mo re per Di o la

ta e vi ta

vi - ta la mor te è vi ta

o a chi mo re per Di - o la mor

(10)

mor te e vi ta a chi mo -

(11)

la mor te è vi - - ta

giuſtamente meritano d' eſſere attentamente conſiderati tali Artificj. Due ſono i Soggetti, che egli propone in queſta ſua Compoſizione, il primo ſegnato al Num. (1) propoſto dal Tenore ſopra le parole: *A chi more per Dio*, e il ſecondo al Num. (2) ſopra le altre parole: *La morte è vita*, il qual ſecondo Soggetto può chiamarſi *Contraſſoggetto*, poichè ſi uniſce alla Riſpoſta fatta dal Contralto al Num. (3). Con queſti ſoli due Soggetti vien condotta tutta la Fuga, la quale, ſebbene non ſia tanto breve, tutta-

via

(12)

a chi mo re per Di o la mor -

(13)

te è vi - ta la mor te è vi - ta la

re per Di o la mor - te è vi ta

la mor te è vi - ta è vi ta

te è vi - ta a chi mo re per Di o

mor te è vi - ta è vi ta a chi mo -

a chi mo re per Di - o la mor -

la mor te è vi - - ta la mor -

via ella non solo non reca noja, ma col proseguimento sempre più alletta, e ciò a forza dei varj Artificj, co' quali il valente Autore conduce fino al fine la Fuga. Questa, abbenchè sia composta nel Tuono di C *sol fa ut* Terza minore, ciò non ostante dà principio il Tenore alla Fuga in *D la sol re* seconda del Tuono Fondamentale, e discende fino al *G sol re ut* Quinta del Tuono; il Contralto ripiglia poscia la Risposta in *G sol re ut*, e discende al *C sol fa ut* Corda Fondamentale. Dall' unione della Pro-

posta

la mor te è vi ta a chi mo re per
re per Di - o la mor te è vi - ta
te è vi ta (14) a chi mo re per Di o
te è vi - - ta la mor te è vi -

Di o la mor te è vi ta
la mor te è vi - - ta la mor te è
la mor - te è vi - ta è
- - - ta la mor te è

posta, e della Risposta si rileva esser questa Fuga Reale, perchè composta di due Quinte,
cioè *D. G.* la Proposta, e *G. C.* la Risposta, e tanto il primo Soggetto, che il Contras-
soggetto sono Reali, perchè le Risposte sono simili alle Proposte di Figure, di Sillabe,
e d' Intervalli. Uno dei singolari pregi di questa Fuga, è che questi due Soggetti for-
mano tra di loro diversi Contrappunti doppj di varie Specie artificiosamente intrecciati.
Il primo di questi incontrasi nel Basso al Num. (4), che rovescia all' Ottava sotto la Ris-
posta

è vi - ta.

vi ta.

vi ta.

vi ta.

posta del Contralto, nel mentre che il Soprano al Num. (5) rovescia all' Ottava sopra la Proposta del Contrassoggetto. Al Num. (6) il Tenore ripiglia la Proposta del primo Soggetto, nell' istesso tempo, che il Contralto al Num. (7) ripiglia alla Quinta sopra la Proposta del Tenore. E siccome ai Num. (4), e (5) il Basso, e il Soprano hanno rovesciato all' Ottava sotto, e all' Ottava sopra i due Soggetti nella Corda di *G sol re ut*, così ora nell' istesso modo il Basso al Num. (8), e il Soprano al Num. (9) rovesciano nella Corda di *D la sol re* i Soggetti. Segue l' Autore tanto col Soggetto, che col Contrassoggetto a formare varj Rovesciamenti fino al fine della Fuga, i quali, siccome si possono rilevare facilmente dal Giovane Compositore, così lasciando a lui la briga di farlo, passeremo a notare alcuni altri Artificj dall' Autore praticati Il primo, che ci si presenta, è un' *Entrata* impensata fuori di Tuono, che fa il Basso in tempo, che vien fatta dal Tenore al Num. (10) una Cadenza imperfetta di Settima, e Sesta, la qual cade in *F fa ut*, nel qual tempo il Basso ripiglia il Soggetto in *G sol re ut*. L' altro si è un' entrata fatta dal Tenore, nel mentre che il Basso al Num. (11) fa una Cadenza in *E la fa*. Queste due *Entrate* impensate repplicate ai Num. (12) e (13), sono di già state accennate nella Prefazione, e rendano sopra ogni credere vaga la Fuga, e dilettevole agli Uditori; che però deve il Giovane Compositore usare ogni più diligente studio, per apprendere tali Artificj, riflettendo sopra tutto alla natura del Soggetto, dal quale dipende singolarmente qualunque Artificio, ogni qual volta vengon rilevate le di lui particolari qualità.

Esempio IX.

Di Orazio Benevoli.

Estratto dalla Messa intitolata: In diluvio aquarum multarum *a sedici Voci divise in quattro Cori.*

(2)
Chri ste Christe e le - i -
(1)
Chri ste e -

L' Autore di quest' Esempio, di cui più volte, tanto in questa, che nella Prima Parte dell'
Esemplare, ho fatta decorosa menzione; fu Scolaro di Bernardino Nanini, uno de' celebri
Maestri della Scuola Romana, al riferire di Antimo Liberati (Lett. ad Ovid. Persapegi pag. 29.),
il quale ci descrive il merito di questo grand' Uomo, con queste onorevoli espressioni:
Horatio Benevoli, il quale avanzando il proprio Maestro, e tutti gli altri viventi nel mo-
do di harmonizare quattro, sei chori reali, e con lo sbattimento di quelli, e con l' or-
dine, e con le Fughe rivoltate, e con i contrappunti dilettevoli, e con la novità di
roversi, e con le legature, e scioglimento di esse maraviglioso, e con l' accordo del cir-
colo impensato, e con le giuste, e perfette relationi, e con la leggiadria delle consonan-
ze, e dissonanze ben collocate, e con l' uguaglianza della tessitura, e col portamento
sempre più fluido, ampolloso a guisa di fiume, che crescit eundo; ed in somma con la
sua mirabilissima, quanto decorosa harmonìa, ha ben saputo vincer l' invidia con la sua
virtù (ma non con la sua povertà solita nei gran virtuosi) far tacere i Mimi, ed ec-
citare tutti gli altri Professori ad imitare un huomo nel massiccio del sapere, e dell' ar-
te, e nel maneggiare l' harmonìa Ecclesiastica grandiosamente a più Chori senza pari,
e meritevole d' essere stato molti anni Maestro di Cappella della Basilica di S. Pietro,
nella qual carica vi morì. Prima di esporre i pregi di questo Esempio, sarà bene,
che il Giovane Compositore sia informato, come i primi Maestri ebbero per regola,
che il *Christe*, la prima parte del *Gloria in excelsis*, del *Credo*, e di qualunque al-
tra Composizione, quando fosse composta di più d' una parte, la prima parte ter-
minasse ancor' essa alla Quinta, ed ecco la ragione per la quale l' Autore di que-
sto *Christe* l' ha terminato in *E la mi*. Devo anche avvertire come la Messa, di cui
è parte questo *Christe*, dall' Autore fu composta alla Quinta sopra, ma siccome ne
feci acquisto scritta in due modi, perciò ho creduto bene di esporre il trasportato,
perchè più comodo, particolarmente per chi non ha pratica delle Chiavi di mezzo
Soprano, e Baritono: Due sono i Soggetti dall' Autore proposti, l' uno segnato
Num. (1) proposto dal Contralto, l' altro al Num. (2) proposto dal Soprano, il
quale si rende grazioso, e dolce; e non ostante che nella seconda Casella vi s' in-
contri il Salto di Sesta maggiore per se stesso proibito da' primi Maestri, come dissi
nella Prima Parte dell' Esemplare alla pag. xx., tuttavia, siccome i Salti di Sesta
maggiore sono di due fatta, altri che contengono negl' Intervalli frapposti il Trito-
no, e altri che non lo contengono, non tutti furono proibiti, ma solamente i pri-
mi, e perciò l' Autore liberamente ha usato il Salto di Sesta maggiore in questo
secondo Soggetto, perchè non contiene il Tritono. Deve anche avvertirsi, che que-
sto secondo Soggetto incomincia in *B mi* seconda del Tuono di *A la mi re*, che è
il Tuono Fondamentale della Composizione, che però questa Fuga, per le stesse ra-
gioni

(5)
son e le - - i son Chri ste Christe e -
le - - - i son
(3)
Chri ste Chri ste e le i son e le i -
(4)
Chri ste

le i son e le - - i son
(7)
Chri ste Chri ste e le i son e -
(6)
son Chri ste e le -
e le - - - i son

gioni assegnate all' Esempio antecedente dovrà dirsi Reale. Al Num. (3) il Tenore risponde alla Proposta del Soprano in *E la mi* Quinta del Tuono, e al Num. (4) il Basso risponde alla Quinta sotto alla Proposta del Contralto, e il Soprano al Num. (5)

(8)

Chri ste e -

(9)

le - - i son Chri ste Christe e le i -

- - i sno

(10)

Chri ste Christe e le i son e lei -

le - - i son Chri ste

son e le i son e le -

Chri ste Chri ste e le i son e - -

son e - - -

rovescia il Soggetto alla Quarta sopra; così pure il Tenore al Num. (7) risponde alla Quinta sotto alla Proposta del secondo Soggetto, fintantoche giunti il Soprano al Num. (8), e il Contralto al Num. (9) formano un Contrappunto doppio

Chri ſte e le i ſon Chri ſte Chri ſte e le i ſon e -

- - i ſon Chri ſte e le i -

- le i ſon

- le i ſon

le - - (13) - - i ſon e -

ſon Chri ſte Chri ſte e le i ſon e -

(12)

Chri ſte Chri ſte e le i ſon

(11)

Chri ſte e le i ſon e -

pio alla Quarta ſotto, che è della quarta Specie notata nella Prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 36. Queſto Contrappunto doppio, a cauſa della Quarta, che formano fra di loro il Soprano, e il Contralto, vien ſoſtenuto dal Baſſo, come riſcontraſi al Num. (10). Va ſcherzando con i due Soggetti l' Autore, ſin' a tanto che giunto ai Num. (11), e (12) nel ripiglio, che fanno il Baſſo, e il Tenore dei due Soggetti, il Contralto al Num. (13) forma lo Stretto del ſecondo Soggetto, e al Num. (14), e (15) il Baſſo, e il Soprano for-

mano

(15)

- - le i son Chri ste

- le - - i son e - -

Chri ste Christe e le i son e - -

(14)

le - - i son Chri ste

e le - - i son e le -

i son e le - i son e -

- le i son e le - i son e -

e le i son e - le i son e -

mano assieme di Terza il primo Soggetto, e unitamente tutte le quattro Parti si conducano alla Cadenza di Settima, e Sesta in *E la mi* Quinta del Tuono. Quanto sia naturale, e di buon gusto questo Esempio, non tanto per l' artificiosa tessitura del Contrappunto, che per la ben intesa distribuzione de' Soggetti intrecciati con ben disposte Legature, facilmente potrà rilevarlo il diligente Giovane Compositore, qualora v' impieghi la sua attenzione nel diligentemente esaminarlo.

- - i ſon.

le - i ſon.

le - i ſon.

le - i ſon.

Eſempio X.

Di Giuſeppe Antonio Bernabei.

Eſtratto dalla Meſſa a 4. Voci intitolata: Laudate cum lætitia, qui fuiſtis in triſtitia,

(1) A - - gnus De -

(4) A - - gnus De -

(3) A - gnus De - -

(2) A gnus De -

6 6♮ 5 6 6
3 4 5b
2

D. Giuſeppe Antonio Bernabei è l' Autore di queſto Eſempio. In prova del ſuo gran merito baſta il ſapere, ch' egli fu ſucceſſore d' Ercole ſuo Padre in qualità di Maeſtro di Cappella di Chieſa, e di Camera del Sereniſſimo Elettore di Baviera. E' noto ad ognuno quanto ſiaſi

(5)
qui tol lis pecca ta mun di pec ca ta mun di

i qui (7) tol lis pec ca ta mun - di

i qui (8) tol lis pec ca ta mun di

(6)
i qui tol lis pecca - - ta mun di

3 7 6 6 5 3♯ 6 5 6 5 7 6 6 5
3♯ 5 4 4 3♯ 4 3♯

(12)
mi ſe re - re no -

(9)
mi ſe (10) re re no - bis mi ſe re re no -

mi ſe re (11) re mi ſe re re mi ſe re - re no -

mi ſe re re mi ſe re re no -

3♯ 7 9 8 6 6♯ 5 6 5 6 7 6 5 7 6 5
5 6 4 3♯ 4 4 3♯
2

ſiaſi mai diſtinta la Corte di Baviera nel genio, e nel vanto d' avere al ſuo ſervizio i più eccellenti Profeſſori di Muſica, e ſingolarmente i più rinomati Compoſitori d' Europa. Per due relazioni pubblicate colle ſtampe da Maſſimo Trojano Napolitano, l' una intitolata (Diſ-

(15)

bis A - - gnus De - -

(16)

bis A gnus De - -

(14)

bis A - gnus De - - -

(3)

bis A - - - gnus De

3♯ 3♯ 6 6 6 3♯ 6 7 6♯

(*Discorsi delli Trionfi*, *Giostre*, *Apparati*, *&c. fatte nelle sontuose Nozze dell' Illustrissimo*, *& Eccellentissimo Sig. Duca Guglielmo di Baviera &c. &c.* L' altro, *Dialoghi ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustrissimo*, *& Eccellentissimo Prencipe Guglielmo VI. &c. &c.* delle Feste celebrate nell' Anno 1568. per lo Sposalizio di Guglielmo Primogenito di Alberto V. Duca di Baviera con la Duchessa Renata di Lorena, noi sappiamo, che quella Corte manteneva al suo servizio da quarantotto Cantori, e molti Sonatori di varj Strumenti da Fiato, e da Corde, oltre alcuni Compositori, capo de' quali era Orlando Lasso Fiamingo, Uomo in quel tempo celebratissimo. Quanto fosse portato per la Musica il mentovato Duca Alberto, oltre il mantenere splendidamente tanti Professori, ce ne dà ancora una evidente riprova la raccolta, che per suo comandamento fu fatta di varie Composizioni di Musica, sì Ecclesiastica, che Profana, ridotta in tre Libri con tal magnificenza, che al riferire del lodato Massimo Trojano uno di questi per le miniature, e per la ricchezza della Coperta del medesimo costava Scudi 3500. Questi sono quei Libri, che stati nascosti per lungo tempo, e chiusi in una Cassa, furono scoperti pochi anni sono in tempo che si trovava a quella Corte il Sig. Consigliere Bianconi, che presentemente risiede Ministro in Roma della Corte Elettorale di Sassonia, come leggesi in un suo eruditissimo Libro intitolato: *Lettere stampate in Lucca* 1763. *pag.* 52. dedicato a Sua Eccellenza il Signor Marchese Filippo Ercolani, Ciamberlano delle MM. LL. II. RR., ed Apost., Principe del S. R. I., e Cavaliere dell' Ordine Elettoral Palatino di S. Uberto, a cui io professo infinite obbligazioni per tanti tratti di singolar amorevolezza verso di me usati. Oltre l' onorevole impiego di Maestro della Cappella, e della Camera del Serenissimo Elettore di Baviera, venne ancora innalzato l' Autore di questo Esempio dall' Altezza Sua al decoroso Posto di suo Consigliere, e dopo il corso di ottantanove Anni chiuse gloriosamente i suoi giorni li 9. Marzo 1732. Egli è stato uno de' più eccellenti Maestri de' nostri tempi, come rilevasi da varie di lui Opere MSS. e stampate, e particolarmente da una intitolata: *Missæ VII. cum 4. Vocibus*, *Rip*, *& IV. Augustæ Vindelicorum* 1710. In questo Esempio, che noi presentiamo da considerare con particolar attenzione ai Giovani Compositori, propone due Soggetti, uno nel Soprano

i qui tol lis pec ca - ta mun di pec ca -

i qui tol - lis pec ca ta pec ca ta pec -

i qui tol lis pec ca ta pec ca ta mundi pec ca -

i qui tol lis pec ca ta pec ca - ta mun - di

- ta mun - di

(17)

- ca ta pec ca ta mun - di do na no bis

(18)

- ta pec ca ta mun di do na

pec ca ta mun di

no fegnato Num. (1), e l' altro nel Baſſo al Num. (2). Da queſti due Soggetti vedeſi oſſervato quanto ſi è notato alla pag. 48. 49. di queſta Seconda Parte, cioè, che i Mae-

(19) (21)

do na no bis pa cem do na

pa cem do na no bis

do na nobis pacem do na no bis pacem do na no - - bis

(20)

do na do na nobis pacem do na no bis

do na nobis pacem do na no bis pa cem do na do na no bis pa cem

(23)

pa cem do na do na no bis pacem do na no bis pa cem

(22)

pa cem do na no bis pa cem do na

(24)

pa cem do na no bis

Maeſtri dell' Arte, nel proporre due Soggetti, ebbero attenzione, che foſſero di carattere diverſo, sì per la diverſità delle Figure, che dell' Andamento, affinchè gli Uditori ne poteſſero ſenſibilmente diſtinguere la diverſità; quindi perciò l' Autore ha formato il primo Soggetto, dopo la prima Semiminima puntata, di Crome,

al

pa cem do na no bis pa cem do na do na no bis

no bis do na do na no bis pacem do na do na nobis pa cem pa cem do na

do na nobis pacem do na no bis pa cem do na no bis pa -

pa cem do na no bis pa -

pa cem do na no bis pa cem do na no bis pa -

do na no bis pa cem pa cem pa cem do na

cem do na no bis pa cem do na do na no bis

cem do na do na nobis pacem do na no bis pa -

al quale rispondono all' Ottava sotto il Tenore al Num. (3), e alla Quarta sotto il Contralto al Num. (4), dopo di che il Basso propone il secondo Soggetto di Figure

gure

cem do na do na nobis pacem do na do na no bis

no bis pacem do na no bis pacem do na do na nobis pacem do na

pa cem pa cem do na do na no bis

cem do na do na nobis pa cem pa cem pa -

5 3♯ 5 7 6 6 5
4 3♯ 4 3♯ 4 3♯

pa cem pa cem do na no bis pa - -

no bis pa cem do na no bis pa -

pacem do na do na no bis pacem pa cem do na do na no bis pa -

cem do na do na nobis pa cem do na no bis no bis pa -

b6 b7 6 6 3♯ 6 5
4 5 5 5 4 3♯
2

gure diverse, e di maggior valore delle Figure del primo Soggetto. Al Num. (5), e (6) il Soprano, e il Basso propongono altri due piccoli Soggetti, ai quali ris-

pon-

cem do na do na no bis pa - - cem do na do na no bis

cem do na no bis do na do na no bis pa -

cem pa cem do na do na no bis pa -

cem do na do na no bis pa cem do na

5 ✕ 5 4 3 ✕ 5 4 3 ✕

pondono al Num. (7) il Contralto, e al Num. (8) il Tenore formando un piccolo Contrappunto doppio all' Ottava ſopra, e all' Ottava ſotto. Al Num. (9) il Contralto ſopra le parole *Miſerere* introduce un nuovo Soggetto, a cui riſponde alla Quarta ſotto il Tenore al Num. (10) all' Ottava ſotto il Baſſo al Num. (11), e alla Quinta ſopra il Soprano al Num. (12) conducendo le quattro Parti nella Cadenza di *A la mi re* Quinta del Tuono. Indi ſopra l' altro *Agnus Dei* ripiglia il primo Soggetto dell' *Agnus* il Baſſo al Num. (13), conducendolo al *Contrario*, ſtantechè eſſendo il Soggetto del primo *Agnus* aſcendente, queſto è al contrario, cioè Diſcendente; a queſto riſpondono il Tenore all' Uniſſono al Num. (14), e all' Undecima, o Quarta il Soprano al Num. (15). Di poi al Num. (16) il Contralto ripiglia il Secondo all' Undecima propoſto ſul principio dal Baſſo al Num. (2). Formata un' altra Cadenza Plagale alla Quinta del Tuono propone ſopra le parole *Dona nobis pacem* il Contralto un Soggetto al Num. (17), le di cui Note ſono le ſteſſe propoſte dal Baſſo ſul principio al Num. (2), e il Tenore ne propone un' altro diverſo al Num. (18), i quali due Soggetti ſono del Tuono; al primo riſponde al Num. (19) il primo Soprano alla Quarta ſopra, e al ſecondo Soggetto riſponde il Baſſo al Num. (20) alla Quarta ſotto; poſcia il Soprano ripiglia il ſecondo Soggetto al Num. (21), e il Tenore al Num. (22) ripiglia il primo Soggetto; così pure il Contralto al Num. (23) ripiglia il ſecondo Soggetto, e il Baſſo al Num. (24) ripiglia il primo Soggetto. Con queſti due Soggetti vengano a formarſi varj Contrappunti doppj condotti artificioſamente dall' Autore ſino al fine, i quali aſſieme con lo ſtretto del Soggetto propoſto dal Tenore al Num. (18) attentamente conſiderati dal Giovane Compoſitore potranno ſervirli d' un lume molto ſingolare per teſſere le Fughe con varj Soggetti.

pa - - - cem.

cem do na do na no bis pa cem.

cem do na do na no - bis pa cem.

do na no bis pa cem pa cem.

5 4 3♯ 3♯ 9 8

Esempio XI.

Del P. Angelo Predieri del Terz' Ordine di S. Francesco.

Estratto dal Dixit a 4. Concertato con Strumenti.

(1)

Et in sæ cu la sæ - cu lo -

Questo Religioso molto esemplare, e fornito di tutte quelle ragguardevoli doti, che formano il carattere d'un vero Ecclesiastico Regolare, fu l'Autore di questo Esempio, a cui io debbo moltissimo per essere stato il mio primo Maestro. Nacque egli in Bologna nel Gennajo dell' Anno 1655., e s'applicò alla Musica sotto la disciplina di Camillo Cevenini Maestro di

(2) (5)

Et in sæ cu la sæ - cu lo rum A - -

(5)

rum A - - - men A -

(4)

Et in sæ cu la sæ -

di Cappella della Metropolitana di S. Pietro, Accademico Filomuso, e di D. Agostino Filipucci Maestro di Cappella de' RR. Canonici Lateranensi nella loro Chiesa di S. Gioanni in Monte, e uno dei Fondatori dell' Accademia de' Filarmonici, nella quale fu aggregato l' Autore di questo Esempio nell' Anno 1671. Vestì l' Abito Religioso del Terz' Ordine nel 1672. „ e si rese eccellente nel Canto, nel Suono dell' Organo, e nell' Arte del Contrappunto, ma sopra tutto fu dotato dalla natura d' una rara comunicativa, la quale accompagnata da un possesso grande dei Fondamentali Principj, e Regole lo rese un celebre Maestro nell' insegnare le accennate Parti della Musica, come lo hanno dimostrato tanti di lui Discepoli, che sono riusciti Uomini valorosi, specialmente nel Suono dell' Organo, non tanto in una legittima Intavolatura, quanto nell' Accompagnamento, della qual' Arte Bologna anche a' giorni nostri ne gode i pregievoli frutti. Morì questo Religioso in età d' Anni 76. nel 1731. Da questa Fuga si rileva quanto l' Autore fosse eccellente nel condurre una Fuga con tutta l' esattezza delle Regole dell' Arte, e con tutta la naturalezza, chiarezza, e metodo. In essa vien proposto dal Contralto al Num. (1) un Soggetto, al quale risponde al Num. (2) il Soprano alla Quinta sopra; e siccome la Proposta non oltrepassa la Quarta del Tuono, e il Soprano colla Risposta passa dalla Quinta all' Ottava formando una Quarta composta; quindi è, che la Fuga, essendo composta di due Quarte, che sono *D. G.*, e *A D.*, viene ad essere Fuga Reale, e non già del Tuono. Al Num. (3) il Contralto propone un Contrassoggetto, il quale dalla Fondamentale discende alla Quinta, e nel mentre che il Basso al Num. (4) risponde al primo Soggetto all' Ottava sotto, il Soprano al Num. (5) risponde al Contrassoggetto discendendo dalla Quinta alla Fondamentale, perciò ne viene, che il Contrassoggetto forma una Fuga del Tuono, e dall' unione del primo Soggetto se ne forma una Fuga mista di Reale, e del Tuono. Al Num. (6) il Tenore risponde alla Quarta sotto al primo Soggetto, il Basso

al

(8) (10)

- - men A - - men & in

- - men A - - men A - - men

(6) (9)

& in fæ cu la fæ - cu lo rum A -

(7)

- cu lo rum A

(14)

fæ cu la fæ - cu lo rum A - - - -

(11)

& in fæ cu la fæ - cu lo -

- - men

- - - men A - - - -

al Num. (7) risponde all'Ottava sotto al Contrassoggetto. Al Num. (8) il Soprano risponde per *Moto contrario* al Contrassoggetto, e al Num. (9) il Tenore risponde al Contrassoggetto alla Quarta sotto, nel mentre che il Soprano al Num. (10) ripiglia il primo Soggetto mutando la Corda, e in questo modo viene a rovesciare il primo Soggetto.

men A - - - - men A -

(15)

rum A - - - - men A -

(16)

& in ſæ cu la ſæ - cu lo rum A -

(13)

- men A - - men & in

- - men

- - men A - - men

(18)

& in

- - - men A -

(17)

ſæ cu la ſæ - cu lo , - rum A -

getto, e così pure il Contralto al Num. (11), il Tenore al Num. (12), e il Baſſo roveſciano il primo Soggetto. Vien pur anche roveſciato il ſecondo Soggetto dal Soprano al Num. (14), dal Contralto al Num (15), dal Tenore al Num. (16), e d' imitazione dal Baſſo al Num. (17). Al Num. (18) il Soprano ripiglia il primo

Sog-

ſæ cu la ſæ cu lo rum A - - -

& in ſæ cu la ſæ cu -

- - - men A - -

- - - men

- men A -

lo rum A - - men & in

(20)

(19)

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum A -

Soggetto in *G ſol re ut* Quarta del Tuono Fondamentale. L' iſteſſo vien praticato dal Baſſo al Num. (19), e tanto il primo Soggetto, che il Contraſſoggetto vengono condotti relativamente alla Quarta del Tuono, ſin tanto che giunto alli Numeri (20, e (21) il Tenore, e il Contralto formano lo Stretto del primo Soggetto.

(22)

\- men & in fæ cu la fæ cu -

(21)

men & in fæ cu la fæ cu lo rum A -

fæ cu la fæ cu lo rum A - - -

\- - - men & in fæ cu la

Così pure alli Numeri (22), e (23), il Soprano, e il Basso; e poscia al Num. (24) le quattro Parti assieme formano lo Stretto del Contrassoggetto, alcune secondo la Proposta, ed altre al Contrario, talchè nel mentre che il Basso sostiene per il corso di tre Battute la Corda della Cadenza Finale, le altre tre Parti formano un' artifizioso innesto del Contrassoggetto. E' d' avvertirsi, che l' Autore ha condotta questa Fuga per le sole Corde principali del Tuono, che sono la Fondamentale, la Quinta, e la Quarta, tralasciando quelle della Terza, e della Sesta, perchè (a tenore di quanto si è esposto nella Prefazione) il Soggetto passando a tali Corde, si mutarebbe dall' essere di Reale, o del Tuono, all' essere d' Imitazione, come chiaramente rilevasi dai seguenti Esempj:

Corda del Tuono.

re mi fa sol fa mi re.

Terza del Tuono.

do re mi fa mi re do.

La chiarezza, la naturalezza, la ben ordinata disposizione del Soggetto, e Contrassoggetto di questa Fuga, quanto esaltano il merito dell' Autore, altrettanto mover debbono i Giovani Compositori ad approfittarsi di quei vantaggiosi lumi, che loro somministra questa rara, ed eccellente Composizione.

- lo rum A - - men A - men A -
- - men A - - men A - -
- - men A - - men A -
fæ cu lo rum A - - -
- - - men.
- - - men.
- - - men.
- - - men.

Esempio XII.

Di Giacomo Antonio Perti.

Estratto dal Dixit a 4. Voci Concertato con Strumenti.

(1)

Et vi tam ven tu ri

L' universale applauso, e gradimento, onde è sempre stata udita da per tutto questa Fuga, ma specialmente nella Chiesa di questa perinsigne Collegiata di S. Petronio, quanto adatta e far risaltare il merito delle ottime, e perfette Composizioni, altrettanto propria ad iscoprire i difetti delle cattive, mette in chiaro abbastanza il valor singolare dell' egregio suo Autore Giacomo Antonio Perti mio terzo Maestro, il più dotto fra quanti mai furono Maestri di Cappella della suddetta Perinsigne Collegiata. Egli non ostante il suo gran possesso dell' Arte Musica, e la sublime cognizione, d' ogni sua più sottile finezza ne' varj famigliari discorsi avuti insieme, mi ha asserito più volte, anche nell' età sua decrepita (essendo d' anni 95. nel 1756), che sempre studiava il modo di rendersi più abile a servire esattamente la sua Chiesa. Bello esempio per ammaestramento di quei Giovani, che aspirando alle Cappelle più ragguardevoli, e lucrose, per un po' di fuoco giovanile, per un' accidentale favorevole incontro di qualche loro Composizione; per un' applauso lusinghiero fatto loro da chi, o per mancanza di perizia di Musica, o per troppa appassionata condiscendenza non può essere giusto estimatore del merito delle loro Composizioni, non debbono lusingarsi d' essere a portata di servire con decoro le mentovate Cappelle. Senza una lunga, e consumata esperienza non si giunge alla perfezione cui giunse un sì eccellente Compositore, il quale, (cosa rarissima) in ogni stile, in ogni particolar sorta di Composizione si rese sempre celebre, e anche nella sua età più avanzata, secondo le circostanze, fece conoscere una vivacità, e gusto particolare, talche con queste singolari doti, seppe vincere l' invidia solita a suscitarsi contro gli Uomini insigni, e rinomati. Propone l' Autore in questa Fuga nel Contralto un Soggetto al Num. (1), il quale dalla Quinta del Tuono discende alla Fondamentale, alla qual Proposta risponde il Soprano al Num. (2) discendendo dall' Ottava alla Quinta, ed ecco come viene a formarsi una Fuga del Tuono composta di una Quinta  e di una Quarta  ambidue discendenti, e che formano

(2) (5)
Et vi tam ven tu ri fæ cu li A -

(3)
fæ cu li A - - - men -

(4)
Et vi -

- - men A - -

A - - men A - - -

(6)
Et vi tam ven tu ri fæ cu -

(7)
tam ven tu ri fæ cu li A -

l' Ottava del Tuono  Al Num. (3) il Contralto propone un Contraſſoggetto, a cui riſponde al Num. (5) il Soprano, nel mentre che il Baſſo al Num. (4) ha già

(9)

men & vi tam ven tu ri

men A - - men A -

A - - - (10

(8) men A - men A

ſæ cu li A - - - men A -

- men A - - men

- men A - - men A

- - men A -

già cominciata la Riſpoſta all' Ottava ſotto del Contralto; al Num. (6) riſponde il Tenore all' Ottava ſotto del Soprano. L' iſteſſo pure viene praticato col Contraſſoggetto dal Baſſo al Num. (7), e dal Tenore al Num. (8). E' d' avvertirſi, che queſto Contraſſoggetto forma una Fuga Reale, non già del Tuono, perchè è compoſta di

- men A - - - men A -

(11) & vi tam ven tu ri fæ cu li - A -

men A - men A - - -

- - men (12) & vi tam ven -

(14)

- - men A - - men &

- - men A - - men

- men (13) & vi tam ven tu ri fæ cu li

tu ri fæ cu li A - - -

di due Quinte discendenti, che sono e E' quasi un Secolo, che alcuna volta nelle Fughe i Compositori hanno introdotto il Basso continuo com-

vi tam ven tu ri sæ cu li A

(15)

A - - men & vi tam ven tu ri

A men A - - - men

(16)

- - - men A - -

composto di Crome, il quale sostiene le Parti, il che produce un' effetto mirabile, ogni qual volta sia composto da Maestro perito, il quale procura più tosto l' effetto grato negli Uditori, che il rigore delle Regole dell' Arte. Ripiglia il Soggetto al Num. (9) il Soprano rovesciando la Fuga alla Quinta sopra, e il Basso al Num (10) rovescia il Contrassoggetto alla Quarta sopra, e al Num. (12) rovescia il Soggetto alla Quarta sopra. Antecedentemente però il Contralto ha ripigliato il Soggetto al Num. (11) nell' istessa Corda, in cui fu proposto, a fine di non escire fuori delle sue Corde proprie. Al Num. (13) il Tenore rovescia il Soggetto alla Quinta sopra; poscia il Soprano fa un' entrata al Num. (14) alla Terza del Tuono, la quale conduce la Composizione al Tuono di *A la mi re* Sesta del Tuono, e quasi subito passa all' *E la mi* Terza del Tuono, in cui, fatta la Cadenza il Contralto, ripiglia il Soggetto nella Corda di *G sol re ut* al Num. (15), con il qual Soggetto si conduce, e ritorna al Tuono principale di *C sol fa ut*; così pure il Basso ripigliando il Contrassoggetto al Num. (16), e al Num. (17), e (18) il Basso, e il Soprano ambidue formano lo Stretto del Soggetto, nel mentre che le altre due Parti, prima da se, e poscia unite con le altre due vanno ripigliando il Contrassoggetto fino al fine della Fuga. Non manchi il Giovane Compositore di notare tutte le repliche del Contrassoggetto, ora Reali, ed ora d' Imitazione sparse in tutta la Fuga, e rifletta, che queste formano il più bel pregio di questa Composizione, producono negli Uditori un' effetto mirabile, e mostrano ad evidenza fino a qual grado di eccellenza fosse giunto l' Autore.

- men A - - - men

sæ cu li A - - men A - men

& vi tam ven tu ri sæ cu li A -

(17)

- men & vi -

(18)

& vi tam ven tu ri sæ cu li A -

A - - - - -

men A

tam ven tu ri sæ cu li A - -

- - - - men A - - -

- men A - - men A

- men A - - -

men A

men.

men.

men.

men.

(1)

Et in fæ cu la fæ cu lorum A - -

(2)

Et in fæ cu la fæ cu lo rum

Efempio I.

Di Giacomo Antonio Perti.

Eftratto dal Dixit *a* 5. *Voci Concertato con Strumenti.*

In queft' Efempio l' Autore ci propone una Fuga di Stile differente dall' antecedente, la quale, oltre l' effere a cinque Voci, forta di Contrappunto molto più difficile da condurfi per ragione della Quinta Parte aggiunta, inchiude un' Artificio, che merita d' effere notato dal Giovane Compofitore. Propone al Num. (1) il fecondo Soprano un Soggetto alla Quinta del Tuono, al quale rifponde al Num. (2) il Contralto nella Fondamentale. Rifponde pure alla Quinta il Tenore al Num. (3), e all' Ottava il Soprano al Num. (4). Il Baffo al Num. (5), che prefentemente fa le veci della quinta Parte, propone un nuovo Soggetto nella Corda Fondamentale del Tuono, che viene ad ineftarfi col primo Soggetto. A quefto nuovo Soggetto rifponde all' Ottava fopra il Contralto al Num. (6), e alla Quinta del Tuono il primo Soprano al Num. (7), e nell' ifteffa Corda il fecondo Soprano al Num. (8). Deve avvertire il Giovane Compofitore, come in quefta Rifpofta del fecondo Soprano nafce un' eccezione della Regola, la quale c' infegna, che immediatamente dopo la Diffonanza debba fuccedere difcendendo la Confonanza più proffima. Nel prefente cafo la Quarta rifolve in Quinta falfa, e quefta in un' altra Quarta, ficchè vengono ad incontrarfi tre Diffonanze (fupponendo che la Quarta, che è per fe fteffa Confonanza, prefentemente fia Diffonanza), il che, benchè di raro, trovafi ciò non oftante da' Maeftri ragguardevoli praticato. E' fondato quefto fu la dottrina del Zarlino, che fi è riferita alla pag. xxviii. della Prima Parte di quefto Efemplare, la quale dice: *La Quarta Sincopata, dopo la quale fegua fenza alcun mezzo la Semidiapente, o Quinta falfa &c.* Succede quefto in occafione, che venga formata la Legatura dalla Parte grave del Baffo, la quale richiedendo, come fi diffe nel citato luogo, gli Accompagnamenti di Seconda, di Quarta, e di Sefta, ne viene, che reftando ferma la Quarta nel mentre, che rifolve il Baffo difcendendo di Semituono, viene a rifolver in Quinta falfa; in oltre reftando ferma quefta Quinta falfa, e ritornando ad afcendere il Baffo, incontrafi un' altra Diffonanza, che è Quarta. In due

modi

(4)
Et in ſæ cu la ſæ cu lo rum A men A -

- men A men & in ſæ cu la ſæ cu lo rum ſæ cu -

(6)
ſæ cu lo - rum A -

(3)
Et in ſæ cu la ſæ cu lo rum ſæ cu lo rum A -

(5)
A - - -

modi diverſi accadano queſte Diſſonanze, le due prime ſi formano dalla Legatura del Baſſo, e la terza Diſſonanza dalla Legatura della Parte Superiore. A' giorni noſtri di frequente vengono praticate queſte tre Diſſonanze, anzi alcuna volta incontraſi un ſeguito di Settime, e di Quinte falſe, come ci dimoſtra l' Eſempio ſeguente:

Proſeguiſce il noſtro Autore la Fuga, con introdurvi nuovi Artificj diſponendo in varj

modi

(7)

men A - - - -

(8)

lo rum A - -

- - men A - - men

- - men

men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo - rum

5 4 3 6 6 4 5b 4 3
4 3 5 2

modi i due propoſti Soggetti, avendo ſempre in mira, non ſolo la condotta preſcritta dall' Arte, ma ſopra tutto il buon compiacimento degli Uditori. Potrebbe recare ammirazione la Cadenza, che s' incontra in *E la mi* Seconda del Tuono, ma a ben riflettere non v' è da condannarſi tale licenza, perchè eſſendo già introdotta la Corda di *A la mi re* per il corſo di quattro Battute avanti, queſta tal Cadenza alla Seconda non rieſce diſpiacevole all' Udito, e in oltre poi ancora l' iſteſſo Soggetto glie l' accorda. L' iſteſſo poſſiam dire di quello, che viene dopo tal Cadenza, ſtantechè proſeguiſce nella ſopraccennata Corda di *A la mi re* per lo corſo di due Battute. Al Num. (10) incomincia a introdurre lo Stretto dei due Soggetti, e nel proſeguimento va ſempre più ſtringendoli fino al fine della Fuga, talche viene forzato l' Uditore a confeſſare, che di più far non poteva l' Autore per captivarſi l' univerſale aggradimento, avendo sfuggito tutti quegli sforzi dell' Arte, che quanto d' ammirazione riſcuotono dai Profeſſori, altrettanto rendono oſcure, e diſagradevoli le Compoſizioni.

men A

- men & in sæ cu la sæ cu lo rum sæ cu lo rum

A -

& in sæ cu la sæ cu lo rum sæ cu lo - rum

A men

4 3 ♮ 6 ♮ 4 2 7 6 ♮ 7 6 5 b

- - men A

& in sæ cu la sæ cu lo rum sæ cu -

- - men & in sæ cu la sæ cu lo rum sæ cu lo -

& in sæ cu la - sæ cu lo rum sæ cu lo rum A -

A

4 3 ♮ 6 ♮ 4 2 7 6 ♮

- - men A - - -

lo rum A -

rum A - - - -

- men A - - men

men & in fæ cu la fæ cu lo rum fæ cu lo - rum

4 3 6 6 5 5 3 6 4 2 6 3

(10)

& in fæ cu la fæ cu lo rum A -

- - men & in fæ cu la fæ cu lorum fæcu lo -

- - men A - - -

A - - men

fæ cu lo rum

7 6 7 6 4 2

men & in sæ cu la

- rum sæ cu lo rum A -

- men A - - men A men

A -

& in sæ cu la sæ cu lo rum sæ cu lo -

7 6 4 3 4 3 5 2

sæ cu lo rum sæ cu lo rum A - men

men A - -

& in sæ cu la sæ cu lo rum sæ cu lo rum A -

men & in sæ cu la sæ cu lo rum sæ cu lo - - rum

rum A - - men

6 4 2 7 6 4 3

A - - men & in fæ cu la

- men A - - men A -

- - men & in fæ cu la fæ cu lo

& in fæ cu la fæ cu lo rum A

- - men A

6 7 6 4 3 4 3
4
2

fæ cu lo rum A - - men.

- men.

rum A - - men.

men.

- - - men.

7 6 4 3

Eſempio II.

Di Gio: Antonio Ricieri.

Eſtratto dal Domine *a 5. Voci Concertato con Strumenti.*

(1) Sem per & in ſæ cu la ſæ cu -

(2) Sem -

Nacque in Vicenza Gio: Antonio Ricieri, e quivi ſotto la diſciplina di D. Domenico Freſchi, e poi in Ferrara ſotto quella di Gio: Battiſta Baſſani, ſi applicò a'l' Arte del Canto, e del Contrappunto; e quanto riuſcì mediocre Cantore di Soprano, altrettanto ſi reſe valente Compoſitore, avendo ſortito un talento acuto, fervido, e ſingolarmente metodico nelle ſue Compoſizioni. Ebbe molti Scolari, ed io pure ho avuto il vantaggio d' eſſere ſtato uno di loro. Fu aggregato in qualità di Compoſitore nell' Accademia de' Filarmonici di Bologna nell' Anno 1704., poſcia fu chiamato in Polonia l' Anno 1722. dal Principe Stanislao Rzewski Palatino di Podolia, e gran Generale della Corona, e per ſei Anni lo ſervì per Compoſitore sì da Chieſa, che da Camera, e da Teatro. Compoſe ancora varj Salmi per la Cappella del Capitolo della Baſilica in Roma di S. Pietro in Vaticano; e dopo varie vicende, morì in Bologna nell' Anno 1746. E' compoſto queſto ſuo Eſempio di un Soggetto, e un Contraſſoggetto, i quali formano una Fuga del Tuono, poichè al Num. (1) il Soggetto propoſto dal Soprano dalla Quinta del Tuono per Salto diſcendente alla Fondamentale, e nella Riſpoſta al Num. (2) il Contralto dalla Fondamentale per Salto diſcende alla Quinta, e così viene formata dal primo Soggetto una Fuga del Tuono. Al Num. (3) vien propoſto dal primo Soprano il Contraſſoggetto, a cui riſponde il Contralto al Num. (4) formando anche queſto Contraſſoggetto una Fuga del Tuono. Al Num. (5), e (6) riſpondono il Tenore all' Ottava ſotto del Soprano, e il Baſſo all' Ottava ſotto del Contralto. Avvertir deve il Giovane Compoſitore, come la Quinta Parte (come è il ſecondo Soprano di queſta Compoſizione ſegnato al Num. (7)) non ſempre

(3)

lo rum A - - -

(4)

per & in ſæ cu la ſæ cu lo rum A - -

(5)

Sem -

7 ♯ 6 4

ſempre ſia obbligata alle Leggi delle altre Parti nelle Fughe, o ſia per la diſtanza delle Riſpoſte, che non è ſempre uguale, o ſia per la Realità delle *Figure*, delle *Sillabe*, e degl' *Intervalli*, che non è ſempre ſimile, e ciò è ſtato praticato da' più celebri Maeſtri, per isfuggire alcuni inconvenienti, che naſcano dal condurre la Riſpoſta della Quinta Parte rigoroſamente uniforme alle Riſpoſte delle altre Parti. Imperocchè accade alcuna volta, che la Riſpoſta della Quinta Parte ſuccede troppo lontana, per la qual coſa viene a ridurre la Fuga eccedentemente lunga; altre volte ſuccede, che volendo oſſervare eſattamente le Regole preſcritte dall' Arte intorno alla Propoſta, e alle Riſpoſte, la Fuga ſi rende oltre modo ſtucchevole. Per evitare dunque queſti inconvenienti, che ſempre più creſcano nelle Fughe a ſei, ſette, otto, e più Voci, introduſſero qualche Artificio particolare, o di far entrare prima del tempo la Quinta Parte; o d' introdurre qualche Imitazione del Soggetto, e Contraſſoggetto; o di Contrappuntizzare ſemplicemente, per poſcia a tempo opportuno riſpondere regolarmente ai propoſti Soggetti. L' Autore di queſta Fuga ha anticipata la Riſpoſta del ſecondo Soprano per lo ſpazio di quattro Battute e mezzo, affinchè non tardaſſe troppo a unirſi con le altre Parti, e veniſſe queſta Fuga ad eſſer priva per lungo tempo dell' Armonia delle cinque Parti, delle quali è compoſta. Avvertaſi però, che queſta Quinta Parte al Segno (*), in vece di ritornare alla prima Nota del primo Soggetto, aſcende gradatamente alla Quarta del Tuono, che è uno di quegli arbitrj, che ſi ſono preſi i Maeſtri più eccellenti dell' Arte. Incontraſi anche un' altro arbitrio preſoſi dall' Autore, ſeguendo anche in queſto la praſſi de' Maeſtri, ed è che la prima Nota del Contrappunto, abbenchè ſia Quarta,

viene

- men & in sæ cu la sæ cu lo rum A -

(7) Sem - per & in

- men A - - -

- per & in sæ cu la sæ cu lo rum A - -

(6) Sem - per & in sæ cu la sæ cu lo rum

5
4 3♯ 3♯ 6

viene usata in varj luoghi segnati (♪) come Consonanza non soggetta alle Leggi delle Dissonanze, come pretendesi da' Pratici. Dal Num. (8) fino al (12) incontrasi lo Stretto del primo Soggetto condotto con metodo esatto, talche non solo recà piacere all' udito, ma ancora all' occhio, per essere ordinato con ogni più precisa esattezza. Dopo d' essersi condotto alle due Cadenze della Sesta, e della Terza, cosa praticata da alcuni Maestri più a noi vicini, ripiglia il Contrassoggetto formandone lo Stretto, e si serve artificiosamente dello stesso Soggetto per ritornare dalla Terza, alla Fondamentale, come riscontrasi dal Num. (13) fino al (16). E siccome il Soggetto è composto delle due Note, che formano la Cadenza di *A la mi re* Corda Fondamentale del Tuono, di nuovo ripiglia lo Stretto del primo Soggetto col sempre più restringerlo. Così pure dal Num. (17) fino al (20) restringe il Contrassoggetto, e conduce al fine questa Fuga, in cui l' Autore può giustamente pregiarsi d' aver unito assieme il dilettevole, e l' artificioso, cosa assai rara, e molto difficile. Ogni qual volta il Giovane Compositore attentamente rifletterà alla singolare condotta di questa Fuga, potrà, non v' ha dubbio, ricavarne gran profitto, specialmente per addestrarsi a comporre a cinque Voci, sorta di Contrappunto, che porta seco molte difficoltà, affinchè riesca naturale, artificioso, e chiaro. E siccome il complesso dell' Armonìa non è composto, che della Fondamentale, Terza, Quinta, e secondo il sentimento della maggior parte de' Maestri dell' Arte, anche dell' Ottava, quindi ne viene, che il Compositore deve usare tutta l' industria per dar luogo alla Quinta Parte raddoppiandola or in Ottava, or in Decimaquinta con una delle quattro Parti, affinchè la Composizione possa esser realmente a cinque Voci.

men

(*)

ſæ cu la ſæ cu lo rum A - -

men A men A -

- men A - - men A -

A - men A -

6 7 3 4 5 2 6

(8)

ſem per & in ſæ cu la ſæ cu lo rum A -

- - men A -

(9)

- men ſem per & in ſæ cu la ſæ cu -

(10)

- men A men ſem -

(8) me A - men

4 2 4 3

- - men A (12) - men & in sæ cu la sæ cu

- men sem per & in sæ cu la sæ cu -

lo rum A - men A - -

per & in sæ cu la sæ cu lo rum A - -

(11)

sem per & in sæ cu la sæ cu lo rum A -

3 ♯ 3 ♯

lorum & in sæ cu la sæ cu lo rum A - - men A -

lo rum A - men A -

men A - - men A -

men A - - - men A -

- - - - men

7 7 7 4 3 ♯

5 ♯

(14)
men A - - men
men A - - men
(15)
men A men A -
(16)
men A men A -
(13)
A - men A - -
7 4 3 3 3
3
A - - - men
sem
men A - - - men
men sem - per & in
men sem -
7 6 5
5 4 4 3
3

sem - per & in sæ cu la sæ cu lo -

per & in sæ cu la sæ cu lo rum A -

A - - men sem - per & in

sæ cu la sæ cu lo rum A - - -

- per & in sæ cu la sæ cu lo rum A - -

3♯ 6

(17)

- rum A men A -

(18)

- men A -

(19)

sæ cu la sæ cu lo rum A - - men

- - men

- - men

7 5 6 5 0 5
3♯ 4 3♯

- - - - men A -

- - - men A - -

A - - men A -

(20)

A - - - -

A - - - men A -

6 7 6 5 5
3 ♮ 4 3 ♮ 4 3 ♮

men.

men.

men.

men.

men.

(3)
Ahi tu mel

(2)
Ahi tu mel ne -

(1)
Ahi tu mel ne -

Eſempio III.

Di Luca Marenzio.

Eſtratto dal Libro 9. de' Madrigali a 5. Voci.

Queſto illuſtre Autore, benchè in tutte le ſue Compoſizioni abbia date prove aſſai chiare del ſuo ſingolar talento, più però che altrove lo ha fatto ſpiccare nel principio di queſto Madrigale, con una Muſica, che eſprime a maraviglia il ſenſo di queſte parole: *Ahi tu mel neghi*. Quindi rifletta il Giovane Compoſitore con qual maeſtrìa, e naturalezza ſono condotte le Riſpoſte alla Propoſta del primo Tenore, e con qual accortezza più toſto che le Reali, o del Tuono, uſi quelle d' Imitazione, per eſſere più adattate all' eſpreſſione, e a produrre un' effetto mirabile negli aſcoltanti. Ciò però che ſi rende più ſingolare, è, che le Parti di queſto Eſempio ſono condotte con tal chiarezza, che una non occupa l' altra, e la Melodìa di ciaſcuna forma un' unione piena di una dolce Armonìa. E' da notarſi, come il Tenore al Num. (1) nella Propoſta forma il Salto diſcendente di Quarta, e il Contralto nella Riſpoſta al Num. (2) forma il Salto di Seſta diſcendente, e al Num. (3) il Soprano il Salto di Ottava. Queſta varietà di Riſpoſte è quella, che ſtabiliſce queſta Fuga d' Imitazione, perchè le Riſpoſte non ſono ſimili alla Propoſta, che di ſole Figure. Le Riſpoſte però ai Numeri (4) (5), e (6) ſono Reali, e ai Numeri (7), e (8) ſono d' Imitazione, ſicchè tutte aſſieme vengono a formare una Fuga Miſta di Reale, e d' Imitazione. In ſeguito ſono bene eſpreſſe dalla Muſica con Imitazioni, e ben condotte Legature le parole: *io credea crudi i mari, i fiumi nò,* le quali vengono avvedutamente intrecciate con le ſeguenti parole: *Ma tu dallo ſplendore che 'n te ſi ſpecchia ad eſſer crudo impari*. Qui propone un Soggetto il ſecondo Tenore al Num. (9), a cui riſponde Realmente il Soprano al Num. (10), e nonoſtanteche queſto Soprano, in vece di aſcendere all' Ottava del Tuono, aſcende alla Seconda, e perciò eſce fuori del Tuono, tuttavia per le ragioni altrove adotte, ciò viene approvato dalla praſſi, e autorità de' primi, e più celebri Maeſtri. Paſſa di poi alle parole: *Prodigo a te del pianto, a lei del core*, e introduce una Muſica alquanto vivace, la quale viene contrappoſta dalla Muſica meſta ſopra le parole: *Fui*

(6)

ne ghi ahi ahi

(8)

ghi ahi tu mel ne ghi

(5)

ghi ahi tu mel ne - ghi

(7)

Ahi tu mel ne ghi

Ahi tu mel ne ghi.

tu mel ne ghi

io cre dea cru di i ma -

io cre dea cru di i ma -

io cre dea cru di i ma -

io cre dea cru di i ma -

Fui laſſo, *e ſono*, nel terminar delle quali intreccia le ultime parole: *E voi mi ſiete avari*, *tu della bella imago*, con grazioſe Imitazioni, e ſingolarmente nelle ultime parole: *Ella d' amore*, in cui merita, che il Giovane Compoſitore attentamente oſſervi il bel gruppo d' Imitazioni, con le quali conduceſi dolcemente al-

la

(10)

i ſiu mi no ma tu dal lo ſplen do re che'n te ſi

ri i ſiu mi no i

ri i ſiu mi no

(9)

ri ma tu dal lo ſplen do re ch' in te ſi

ri i ſiu mi no i

ſpec chia i ſiu mi

ſiu mi no ma tu dal lo ſplen do re ch' in te ſi ſpec -

ma tu dal lo ſplen do re ch' in te ſi ſpec -

ſpec chia

ſiu mi no i ſiu mi

la Cadenza Finale. Raro, e pregievole ſi rende queſto eccellente Madrigale, per la ſingolar unione, e retta collocazione delle Parti, e ſoprattutto per la loro ben penſata diſpoſizione, e collocazione, talche una da luogo all' altra, e ognuna d' eſſe forma una grata Melodia.

no ma tu ma tu dal lo ſplen do re ch' in

hci ad eſ ſer cru do im pa ri ad eſ ſer

chia ad eſ ſer cru do im pa -

ad eſ ſer cru do im pa ri

no ma tu dal lo ſplen do re

te ſi ſpec chia ed eſ ſer cru -

cru do im pa ri

ri

i ſu mi no ad eſ - ſer

ad eſ ſer

L' Autore per eſprimere con magggior forza le parole: *ad eſſer cruda*, ſu la Parte del Baſſo al Segno che lega, oltre la Quarta e Seſta formate dal Soprano, e dal Tenore, tiene legata nel ſecondo Tenore anche la Terza.

- do im - pa ri
im pa - ri pro di go a
cru do impa ri prodigo a te del pian -
cru do im pa ri pro digo a te del
pro digo a te del pianto a lei del co -
pro di go a te del pian to a lei del co re
te del pian to a lei del co - re
to a lei del co re pro di go a te del
pian to a lei del co re fui

re fui laſ ſo e ſo -

fui laſ ſo e ſo no fui

pro digo a lei del pian to a lei del co re

pian to a lei del co re pro di go a lei del pian to a lei

laſ ſo e ſo no

no e voi mi ſie te a va ri tu del la bel la im ma go el la d'a -

laſ ſo e ſo no e voi mi ſie te a va ri

fui laſ ſo e ſo no e voi mi ſie te a -

ſui

mo re el la d' a mo re
tu del la bella im ma go el la d'a mo - re
va ri tu del la bel la im ma go el la d'a mo re
e voi mi fie te a va ri pro di go a
laf so e so no pro digo a te del
pro digo a te del pian to a lei del co re fui
pro di go a te del pian to a lei del co re
e voi mi fiete a va ri tu del la
te del pian to a lei del co re
pian to a lei del co re fui laf fo e

laf so e so no tu del la
e voi mi sie te a va ri tu del la bel la im ma -
bel la im ma go el la d'a mo re
e voi mi sie te a va ri
so no e voi mi sie te a va ri tu del la bel la im ma-
bel la im ma go el - la d'a mo re e voi mi sie te a-
go el la d'a mo re
el la d'a mo - re e voi mi sie te a-
e voi mi sie te a va ri tu del la
go el la d'a mo re

va ri tu el la d'a mo -

tu del la bel la im ma go el la d'a -

va ri tu del la bel la im ma go el -

bel la im ma go el la d'a mo re el la d'a -

tu del la bel la im ma go el - la d'a -

- re.

mo - re.

la d'a mo re.

mo re.

mo re.

Esempio IV.

Di Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dal Libro I. de' Madrigali spirituali a 5. Voci.

(2) (*)

Tu di fortezza torre e torre e

(3)

Tu di for-

(1)

Tu di fortezza tor re e torre e bur -

Abbenchè siano da quasi due Secoli, che morì il celebre Autore di questo Esempio, ciò non ostante vive ancora la di lui memoria nella mente di tutti, e singolarmente de' Professori di Musica, non solo d' Italia, ma di tutta l' Europa, trovandosi sparse per tutte le principali Cappelle le di lui Opere per servizio di Chiesa. Non così note, e sparse sono le varie Opere dell' Autore, che contengono Madrigali, per la qual cosa ho creduto vantaggioso ai Giovani Compositori, siccome nella Prima Parte di questo Esemplare ho esposti non pochi Saggi di Musica Ecclesiastica, così in questa Seconda Parte ne esporrò alcuni di Musica Madrigalesca, affinche dalla varietà degli Stili di questo insigne Autore possa ognuno imitandolo ricavarne singolare vantaggio. Vien proposto dal Contralto il Salto di Quarta, e dal Soprano nella Risposta il Salto di Quinta, e dalla Proposta, e Risposta viene a dichiararsi (considerando le due sole prime Caselle) essere la Fuga del Tuono. Nella terza Casella però il Soprano oltrepassa l' Ottava, e al Segno (*) s' estende fino alla seconda del Tuono, perciò essendo la Risposta parte del Tuono, e parte Reale viene a formare una Fuga Mista. Poscia dalle Parti gravi vengano proposti diversi Soggetti, coi quali si innestano con le Risposte le Parti acute, fintantoche giunto alle parole: *ne mai di veder Dio* &c., viene proposto un' Attacco fra le Parti di mezzo, il quale col rendersi grazioso, e grato, termina con una Cadenza alla Quinta del Tuono segnata (*). Quì vien proposto un' Attacco sopra le parole: *all' alto tuo Intelletto* &c., al quale rispondano d' Imitazione le Parti; di poi in seguito, dopo proposti altri Attacchi, e giunto all' ultimo verso. *Ma per te verso te m' impenni & erga*, propone l' Autore alcuni Soggetti con le Parti gravi, a cui rispondano d' Imitazione le Parti acute, con framischiarvi qualche Contrappunto doppio, e con distinto artificio, e naturalezza conduce lodevolmente a fine questo ben tessuto Madrigale.

bur na e tor re e bur na che con tra o gni mor tal col -

tez za tor re e tor re e bur na che con tra o -

- na e tor re e bur na che con tra o gni mor tal

che contra o gni mortal col pa e di -

che con tra o gni mor tal col -

- pa e di - fet - to fos -

gni mor tal col pa e di fet to fos ti vi va ser ba ta fos -

col pa e di fet to fos ti vi va sem -

fet to col pa e di fet to fos ti vi va ser -

pa e di fet to fos ti vi va ser ba ta

ti vi va fer ba ta e mor ta in ur - na

ti vi va fer ba ta e mor - ta in ur - na

ba ta e mor ta in ur - na e mor ta in ur -

ba ta e mor ta in ur na mor ta in ur -

e mor ta in ur na

sì che mai ver me non ti of -

sì che mai ver me non

na sì che mai

na sì che mai ver me non ti of fe fe il pet to sì

sì che mai ver me non ti of fe fe il pet to

fe fe il pet to il pet to

ti of fe fe il pet - - to ne mai di ve der

ver me non ti of fe fe il pet to

che mai ver me non ti of fe fe il pet to ne mai di

non ti of fe - fe il pet to ne mai di ve der

ne mai di ve der Dio cie ca e not tur na

Dio cie ca e not tur na nu be ne mai di ve der

ne mai di ve der Dio cie -

ve der Dio cie ca e not tur na nu be

Dio cie ca e not tur na nu be di ve der

nu be s' op po se a l' al to tuo

Dio cie ca e not tur na nu be s' op po - - se

ca e not tur na nu be s' op po - se a

a l' al to

(*)

Dio cie ca e not tur na nu be s' op po se

in tel let to fa ch' io

a l' al to tuo in tel let to fa ch' io se -

l' al to tuo in tel let - to fa ch' io se -

tuo in tel let - - to fa ch' io se -

a l' al to tuo in tel let to fa ch' io

ſeb ben mor tal non mi ſom mer ga ma per

ben mor tal non mi ſom mer - ga ma

ben mor tal non mi ſommerga ma

ben mor tal non mi ſom mer ga ma per te ver - ſo te

ma per te ver ſo te

te ver ſo te m' im pen -

per te ver ſo te m' im pen ni & er ga m' im -

per te ver - ſo te m' im pen -

m' im pen - ni & er ga

m' im pen - ni & er ga

mi & er ga ma per te ver so

pen ni & er - - ga ma per te ver so

mi & er ga ma per te ver so te

& er ga ma per te ver so . te ma per te ver so te m' im -

ma per te ver so te m' im -

te m' impen - ni & er ga .

te m' im pen - ni & er ga .

m' im pen ni & er ga m' im pen ni & er ga .

pen - ni & er ga m' im pen ni & er ga .

pen - ni & er ga & er ga .

Esempio V.

Di Claudio Monteverde.

Estratto dal Libro 3. de' Madrigali a 5. Voci.

(3) Strac cia mi pur il

(1) Strac cia mi pur il co re ra gion è

(2) Strac cia mi pur il

L' Autore di questo Madrigale fu Claudio Monteverde Cremonese discepolo di Marc' Antonio Ingegneri. Per la sua eccellenza nel suono della Viola, e del comporre fu eletto dal Duca di Mantova per suo Compositore, poscia dopo alcuni anni passò a servire la Serenissima Repubblica di Venezia per Maestro della Cappella Ducale di S. Marco. La quantità delle Opere Pratiche per servizio della Chiesa, e molto più di Madrigali da esso date alle Stampe, e più volte ristampate, ci dimostrano il di lui valore, e in quanta stima fosse tenuto a' suoi giorni. Per essere però egli stato uno de' primi a introdurre la Musica moderna, ebbe molti Contradditori, che lo rimproverarono di aver contravvenuto alle stabilite Leggi della buona Musica. Uno de' principali Oppositori fu il P. D. Gio: Maria Artusi Bolognese Canonico Regolare del Salvatore, il quale diede alla luce un Libro intitolato: *L' Artusi, ovvero delle Imperfettioni della moderna Musica*. L' Opera è divisa in due Parti, la prima stampata nel 1600., e la seconda nel 1603., in ambedue queste Parti inveisce non poco fra gli altri contro il Monteverde. La guerra accesa fra i due partiti fu aspra; ma Claudio Monteverde incoraggito da' suoi parziali, e sempre più impegnato a sostenere la sua opinione, con una Lettera stampata nel *Quinto Libro de' Madrigali a cinque Voci* diretta ai Studiosi Lettori, e poscia pubblicata da suo Fratello Giulio Cesare Monteverde negli *Scherzi Musicali a tre Voci* pubblicati nel 1607. fece le sue difese, e dimostrò come sino ai suoi tempi i Compositori ebbero per principio, che l' *Armonia fosse Signora dell' Orazione*, cioè che la Musica dovesse considerarsi per superiore alle parole; ma al contrario, che egli con l' Autorità di Platone voleva che l' Orazione, cioè le parole fossero il principale oggetto del Compositore, e a tal effetto introdusse una *Seconda Pratica* in molte cose diversa dalla *Prima Pratica*, che era stata in uso appresso a tutti i Maestri a lui anteriori. Ho creduto opportuno il dare questo lume ai Giovani Compositori, affinchè scoprendo in questo Autore certi Passi, che

(5)

Strac cia mi pur il co re ra gion è ben in -

(4)

Strac cia mi pur il co re ra gion è ben in -

co re ra gion è ben in gra to

ben in gra - - to che

co re ra gion è ben in gra to che

che a tenore della Prima Pratica, non convengono, possa comprendere la diferenza che passa fra le Composizioni a Cappella regolare secondo la *Prima Pratica*, e fra quelle condotte su i principj della *Seconda Pratica*, la quale ammette alcune licenze, usate però con moderazione. Grande, e universale fu la stima in cui fu tenuto questo celebre Compositore, come specialmente rilevasi da una Lettera scrittagli a Venezia dal P. D. Adriano Banchieri Bolognese Abbate Olivetano del seguente tenore: *Parmi convenevole il passar termine di congratulazione con V. Signoria, insieme del gusto grande, che habbiamo sentito nella nostra Accademia Filomusa, per l' acquisto fatto di Soggetto così eminente, quant' è il Signor Claudio Monteverde. Io come suo partiale concorsi al contento universale, si come in particolare, per lo memorabile ricordo nel giorno di S. Antonio l' anno 1620. mentre V. S. onorò con la sua presenza in pubblico Ritrovo la FLORIDA ACADEMIA di S. Michele in Bosco, accompagnato dal Signor D. Girolamo Giacobbi, e virtuosissima comitiva de' Signori Musici Bolognesi, dove si recitò oratione, e armonizò concerti in lode, ed Encomi di V. S. qual riverisco, e le baccio la mano.* In questo Madrigale vien proposto un Soggetto dal Tenore al Num. (1), a cui risponde Realmente il Basso al Num. (2), nel qual tempo il Contralto al Num. (3) propone un' altro Soggetto, a cui risponde pur Realmente il secondo Soprano al Num. (4), nel mentre che il Soprano al Num. (5) risponde all' Ottava sopra del Tenore al primo Soggetto. Questi due Soggetti indicati ai Numeri (2), e (3) vengono a formare, come riscontrasi ai Numeri (4), e (5) un Contrappunto alla Quarta sotto, e alla Quinta sopra. Incontrasi un' Andamento di Terza sopra le parole: *Che se t' ho troppo amato*, fra le due Parti, che vien poscia frapposto dal Contralto con diverso Andamento, e alla Cadenza del Tuono ripiglia il primo Soprano di nuovo il primo Soggetto, nel terminar del quale vengono ripigliati dal Tenore, e dal secondo, e primo Soprano gli accennati due Andamenti. Passa quindi alle parole: *Porti la*

prima

gra to ftrac cia mi pur il co re ra gion è

gra to che

che fe t' ho tropp' a ma - to

fe t' ho tropp' - a ma to che

fe t' ho tropp' a ma to

pena &c., con proporre alcuni Attacchi, i quali formano legature molto ben' intefe, e piacevoli all' udito, fingolarmente fopra le parole: *del comeſs' errore*. Pofcia vien propofto dal fecondo Soprano un Soggetto efprimente le parole: *Ma perchè ſtracci fai della mia fede*, al qual Soggetto rifpondano le altre Parti or Realmente, ed or d' Imitazione, fintantoche giunto alle parole: *Se la mia fiamma ardente*, vengono propofti due Soggetti, l' uno dal primo Soprano al Num. (8), e (9) il Tenore, e il fecondo Soprano, e al Num. (10), e (11) rifpondano il Contralto, e il Baffo ai due accennati Soggetti; poi vien introdotto il terzo Soggetto fopra le parole: *Non merita mercede*. Offervi con attenzione il Giovane Compofitore il bell' intreccio fopra le parole: *Ma ſtracci pur crudele*, in cui le Parti unite, e ftrette fra di loro fi imitano. Singolare, è pur anche l' intreccio delle rare Legature delle cinque Parti fopra le parole: *Non può morir d' amor*, fpecialmente le fegnate (*), ove rifcontrafi la Nona, la Quarta accompagnata dalla Sefta, e nell' ifteffo tempo il Tenore, che forma la Terza, nonoftanteche il Soprano ufi la Quarta. Rifcontrafi pur anche nella feguente Cafella unite affieme con la Terza, la Quarta, la Settima, e la Nona; così pure in appreffo al Segno (ω) incontrafi unite affieme la Quarta, la Quinta, e la Sefta. Quefta unione della Diffonanza con la Confonanza in cui deve rifolverfi, abbenchè di raro, è però ftata praticata da più valenti Maeftri, con alcune condizioni, che fono ftate affignate nella Prima Parte di quefto Efemplare pag. 142. 143. In fine vengono propofti varj Soggetti fopra gli ultimi due Verfi di quefto Madrigale; il primo è fopra le parole: *Sorgerà nel morir quaſi fenice* al Num. (12), altri due Soggetti fopra le parole: *La fede mia più bella, e felice*, l' uno al Num. (13), l' altro al (14). Al primo viene rifpofto per moto contrario al Num. (15) la qual Rifpofta contraria potiamo chiamare il quarto Soggetto. E' mirabile la condotta di quefti quattro Soggetti tenuta dall' Autore, rifcontrandofi in effa una chiarezza, e naturalezza forprendente, che dimoftra il merito, e fingolar fuo valore.

ben in gra to che se t'ho tropp' a ma - - te por -

- se t'ho tropp' - a ma to

por - ti la

- se t'ho tropp' a ma to por ti la pa -

- ti la pe na

por - ti la pe na

pe na por ti la pe na del com mess'

- na del com mess' - er -

por ti la pe -

del com meſs' - er ro re

- del com meſs' - er ro re

- er ro - - re del com meſs' er -

ro re del com meſs' er ro -

na del com meſs' er ro -

ma per chè ÷ ſtrac ci fai ma per chè

ma per chè ÷ ſtrac ci fai ma per chè ma per -

ro re ma per chè ma per chè

- re ma per chè ſtrac ci fai

re re ma per chè ſtrac ci fai

(6)

ftrac ci fai de la mia fe de che col pa ha l' in no cen te fe

che ftrac ci fai de la mia fe de che col pa ha l' in no cen te

(7)

ftrac ci fai de la mia fe de che col pa ha l' inno cen te fe

che col pa ha l' in no cen te

la mia fiam - m'ar den te non me ri ta mer ce de

(9)

fe la mia fiamm' ar den te

(10)

la mia fiam - m' ar den - - te fe la mia fiamm'

(8)

fe la mia fiamm' ar den te

(11)

fe la mia fiamm'

non me ri ta mer ce - de

non me ri ta mer ce de ÷

- ar den te non me ri ta mer ce de non

non me ri ta mer ce de se la mia fiam - - m'ar den-

- ar den - - te se la mia fiamm'-

ah non la

ah non la

me ri ta non me ri ta mer ce - - de ah non la

te non me ri ta merce - - de ah non la merta il

- ar den te non me ri ta mer ce de ah non la

mer ta il mio fe del fe del fer vi - re ah non la mer ta il

mer ta il mio fe del fer - vi - re ah non la mer ta il mio

mer ta il mio fe del fer vi re ah non la mer ta il

mio fe del - fer vi re

mer ta il mio fe del fer vi re

mio fe del fer vi - re ma ſtrac cia pur ma ſtrac cia

fe del fer vi re ma ſtrac cia pur ma ſtrac -

mio fe del fer vi re ma ſtrac cia pur ma ſtrac cia pur

ma ſtrac cia pur ma ſtraccia pur ma

ma ſtrac cia pur ma ſtrac -

pur cru de le non può mo - rir

- cia pur cru de le non può mo - rir d'a - mor

cru de - le non può mo rir d'a-

ſtrac cia pur cru de le non può mo rir d'a mor

- cia pur cru de le non può mo rir

d'a - mor al ma fe de le ſorge rà nel mo rir qua -

al - ma fe - de - le for ge rà nel mo rir qua -

mor al ma fe de le

al - ma fe de le for ge rà nel mo -

d'a mor al ma fe de le

(13)
si fe ni - ce la fe de mia più bella e più fe li ce
si fe ni - ce la fe de
la fe de mia più bel la sor ge rà nel mo rir qua si
(15)
rir qua si fe ni ce la fe de mia più bella è più fe li - ce
la fe de
la fe de mia più bel - la e più fe li ce
mia più bella e più fe li ce sor ge rà nel morir qua si fe ni ce la
- fe ni - ce sor ge rà nel mo-
sor ge rà nel mo rir qua si fe ni - ce la
mia più bel la sorge rà nel morir qua si fe ni ce la fe de

la fe de mia più bel la la

fe de mia più bel l' e più fe li ce la fe de

rir qua - si fe ni - ce la fe de mia più

fe de mia più bella e più fe li ce la fe de mia più

mia più bella e più fe li ce la fe de mia più bel -

fe de mia più bel la e più fe li ce.

mia più bel la e più fe li - - ce.

bel la e più fe li - ce.

bel la e più fe li ce e più fe li ce.

- la e più fe li ce.

Esempio VI.

Di Claudio Monteverde.

Estratto dal Libro 5. de' Madrigali a 5. Voci.

Cru da A ma ril li cru -

Cru da A ma ril li

Cru da A ma ril li

Cru da A ma ril li

Cru da A ma ril li

- da A ma ril li che col no me an co ra d'a -

cru - da A ma ril li che col no me an co ra d' A -

cru da A ma ril li che col no me an co ra d'a -

cru da A ma ril li che col nome an co ra d'a -

cru da A ma ril li che col no me an co ra d'a -

Dall' uſo delle Diſſonanze, e ſpecialmente della Settima libero, e affatto alieno dalle Leggi de' primi Maeſtri, che ha fatto l' Autore in queſto ſuo Madrigale ſi verrà in chiaro del perchè ſi ſuſcitaſſero contro di lui tanti Oppoſitori, come accennato abbiamo nell' Eſempio antecedente. I Zelanti non potendo ſoffrire in pace un tal' uſo con-

(1)

mar ahi las so

mar ahi las so

mar ahi las so che col no me an co -

mar ahi las so che col no me an co -

mar ahi las so che col nome an co -

contrario alle antiche Leggi, s' allarmarono contro di lui, rimproverandolo d' aver usati Intervalli falsi, e Dissonanze irregolarmente, e senza alcuna Preparazione. Ad onta però di tutti i loro rimbrotti egli ebbe il bel piacere di vedere la pratica da lui introdotta sì bene accolta, ed abbracciata dai Compositori, che fino a' giorni nostri si mantiene in tutto il suo credito. Come però, e quando possano usarsi lodevolmente le Dissonanze aliene dalle Regole, da questo Esempio potrà agevolmente rilevarlo il Giovane Compositore, avvertendo però che se le dette Dissonanze furono introdotte, e vengono permesse nello Stile Concertato di Chiesa, di Madrigali, di Musica profana, Drammatica, e Instrumentale, non furono mai però praticate fino a' giorni nostri da' veri periti Maestri nello Stile a Cappella, perchè aliene, e repugnanti ad un tale Stile, che pur troppo, e lo dico con grandissimo dispiacere, a giorni nostri è quasi perduto affatto, e pochi vi sono, che siano a portata di scrivere esattamente a Cappella, e che abbiano una piena cognizione del vero, e legittimo carattere di questo Stile. Venghiamo ora all' Analisi di questo Madrigale. Sopra le parole: *Cruda Amarilli*: introduce due volte l' Autore un ben tessuto Contrappunto; così pure sopra le parole: *Che col nome ancora d' amor*. In prova di quanto abbiamo detto di sopra dell' uso da lui praticato delle Dissonanze, osservi il Giovane Compositore la Musica sopra le parole: *ahi lasso*, come il Soprano al Num. (1) entra in Nona, o sia Seconda, e immediatamente passa di Salto alla Settima senza alcuna Preparazione, o senza procedere di grado in mezzo a due Consonanze, come prescrive la *Regola della Nota buona, e cattiva* esposta nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. XXV. Osservi pur anche al Num. (2) la Settima, senza alcuna Preparazione, la qual Settima serve di Preparazione per legare la Quarta. Questo Passo quanto raro, e non praticato ai tempi dell' Autore, altrettanto di frequente vien' usato a giorni nostri. Un grazioso Attacco proposto dal primo Tenore riscontrasi al Num. (3) sopra le parole: *Ma del Aspido sordo*, al quale rispondono tutte le Parti, fra le quali il Contralto al Num. (4), e affinchè la Risposta sia Reale forma

(2)

ra d' a mar ahi ahi las so a - -

ra d' a mar ahi las so a -

ra d' a mar ahi las - -

forma una Settima di Salto, nel mentre che al Num. (5) il Tenore nell' istesso tempo di grado passa alla Seconda, il che vien repplicato al Num. (6), e (7). Questi accompagnamenti di Settima maggiore da se, o di Seconda accompagnata dalla Quarta, e Settima Minore, si praticano a' giorni nostri di frequente. Poscia sopra le parole: *e più sorda*, forma un piccolo Contrappunto, il quale si repplica sopra le parole: *e più fera*, alla Quarta sopra coll' aggiungervi una Settima su 'l Soprano al Num. (8). Incontrasi una Cadenza straordinaria al Num. (9), la quale ogniqualvolta avesse il suo Basso Fondamentale, che è *E la mi* verrebbe a uniformarsi alla Cadenza perfetta, di cui si è parlato nella Prima Parte di questo Esemplare in varj luoghi singolarmente alla pag. 186. Che questo passo sia perfetta Cadenza, rilevasi evidentemente dal Num. (10) in cui vi sono tutti quegli Accompagnamenti soliti praticarsi nelle Cadenze, con la sola diversità, che vi aggiunge la Settima segnata al Num. (11). Questo passo viene repplicato ai Numeri (12), e (13), e siccome ritrovansi in diversa positura, così in qualche modo viene a comparire diverso, sostanzialmente però e sempre l' istesso. Al Num. (14) il Soprano entra in Seconda, così pure il Contralto al Num. (15) entra in Quarta, quandoche il secondo Tenore ritrovasi in Quinta, onde fra queste due Parti viene a urtare in Seconda. Sopra i due ultimi Versi: *Poichè col dir t' offendo, I' mi morrò tacendo*. Ritrovasi composta dall' Autore una Musica con alcuni Soggetti condotti assieme con tutta l' Arte, e naturalezza. Riflettér deve il Giovane Compositore, che l' Autore non usa le Dissonanze aliene dalle Leggi se non ne' casi, in cui l' esige l' espressione delle parole, e ne' soli Madrigali. E siccome per comun sentimento quanto le Consonanze sono grate all' Udito, altrettanto spiacevoli si rendono le Dissonanze, quindi è, che queste non debbono usarsi fuori di proposito, ma o con Legatura, o di passaggio, affinchè non riescano nojose, e disaggradevoli. Si usavano queste ne' Madrigali, perchè, essendo cantati dalle sole Parti di cui sono composti, e senza l'accompagnamento d' alcun' Istrumento, era più facile che venissero intonate a perfezione da pochi Cantanti, di quello che nelle Composizioni di Chiesa, nelle quali canta tutta la turba de' Cantori, i quali, come l' esperienza c' insegna, non sono tutti disposti a una giusta, e perfetta Intonazione.

- ma ra men te a ma ra - men te in fe gni

(*)

ma ra men te a ma ra - men te in fe - - gni

fo a ma ra men te in fe gni

A ma ril li A - ma ril li del can di do li guf -

A ma ril li A ma ril - li del can di do li guf -

A - ma ril li A ma ril li del can di do li guf -

A ma ril - li A ma - ril li del can di do li guf -

A ma ril li

Incontrafi in quefto Segno (*) la Quinta falfa fenza Preparazione, e quello che deve più notarfi, è che il Baffo entra in Diffonanza, fenza che antecedentemente fia ftata legata. L'efpreffione però delle parole: *amara morte*, dimoftra come l' Autore lodevolmente ha ufata una tal licenza.

to più can di da e più bel la ma del

(4)
to più can di da più bel la ma dell' af pi do for da

(3) (5)
to più can di da più bel la ma dell' af pi do for - -

(6)
to più can di da e più bel la - ma dell' af pi do

ma dell' af pi do for-

(7) (8)
af pi do for do e più for da e più fe ra e più fu -

e più for da e più fe ra e più fu -

- do e più for da e più fe ra e più fu -

for - do e più for da e più fe ra e più fu -

- do e più for da e più fe ra e più fu -

ga ce e più fu ga ce

ga ce e più fu ga ce poi chè col dir t' of fen do

gace e più fu ga ce poi

(9)

ga ce e più fu ga ce poi chè col dir t' of fen do poi

ga ce e più fu ga ce poi chè col dir t' of fen - do i' mi mor -

(11)

poi chè col dir t' of fen do i' mi mor rò

i' mi mor rò i' mi mor rò i' mi mor rò

chè col dir t' of fen do i' mi mor rò poi chè col dir t' of-

chè col dir t' of fen - do poi che col

(10)

rò ta cen do i' mi mor rò ta -

ta cen do poi chè col dir t' of fen do

ta cen - do poi chè col dir t' of fen - do i'

(13)

fen do i' mi mor rò ta cen do poi -

dir t' of fen do i' mi mor -

(12)

cen do

(14)

poi chè col dir t' of fen do i' mi mor -

(15)

mi mor rò poi chè col dir t' of fen - do i'

chè col dir t' of fen do i' mi mor rò

rò i' mi mor rò i' mi mor rò

i' mi mor rò i' mi mor rò i'

rò i' mi mor rò ta cen do.

mi mor rò ta cen - - do.

- i' mi mor rò ta cen do.

i' mi mor rò ta cen do.

mi mo rrò - ta cen do.

Prima Parte.

Mo ro mo -

Mo ro mo -

Mo ro mo -

Mo ro mo -

Mo ro mo -

Eſempio VII.

Del Principe di Venoſa D. Carlo Geſualdo.

Eſtratto dal Libro 4. de' Madrigali a 5. Voci.

Quanto celebre, e di gran nome ſia ſtato D. Carlo Geſualdo Principe di Venoſa Patria dell' inſigne Poeta Latino Orazio, non tanto per l' altezza de' ſuoi nobiliſſimi natali, quanto per la ſua eccellenza nell' Arte di comporre di Muſica, ne rendono piena teſtimonianza non ſolo i Profeſſori di lui contemporanei, e poſteriori, ma anche gli Scrittori di al-

(3)

ro e men tre sos pi ro l'au - ra

- ro e men tre sos pi ro l'au - ra

(1)

ro e men tre sos pi ro e men tre sos pi ro l'au - ra

(4)

ro e mentre sos pi ro l'au - ra

(2)

ro e mentre sos pi ro l'au - ra

altre facoltà, fra' quali Gerardo Gioanni Vossio (De Natur. Art. lib. 3. Cap. 50. §. 26), che lasciò scritto: *Anno 1600. magna in Musicis laus fuit Caroli Gesualdi, Venusini Principis. De quo sic Josephus Blancanus in Chronologia Mathematicorum ad Saeculum Christi Septimum decimum: Nobilissimus Carolus Gesualdus, Princeps Venusinus, nostra tempestatis Musicorum ac Melopaeorum Princeps. Hic enim rhythmis in Musicam revocatis, eos, tum ad cantum, tum ad sonum, modulos adhibuit, ut caeteri omnes Musici ei primas libenter detulerint; ejusque modos cantores, ac fidicines omnes, reliquis posthabitis, ubique avidè complectuntur. Obiit Anno* 1614. Sono molte le Opere di Madrigali da esso date in luce, e ristampate in varj luoghi dagli stessi Professori di Musica di que' tempi, lo che chiaramente dimostra in quanta alta stima egli fosse venuto universalmente presso di tutti. E a tutta ragione, avendo egli introdotto uno Stile sublime, espressivo, pieno d' artificj, e particolarmente una maniera rara, e singolare nel modulare. Su 'l principio di questo Madrigale sopra la parola; *Moro* incontrasi una Musica espressiva, e poscia al Num. (1), e (2) vengono proposti due Soggetti, ai quali rispondendo il primo Soprano, e il Tenore formano una piccola Fuga d' Imitazione; e siccome il Soggetto segnato Num. (1) è nella Parte Acuta, e il Soggetto segnato Num. (2) è nella Parte Grave, nelle due Risposte segnate Num. (3), e Num. (4) il Soggetto della Parte Grave passa nell' Acuta al Num. (3), e il Soggetto della Parte Acuta passa nella Grave al Num. (4), e perciò formasi un Contrappunto doppio, perchè essendo prima all' Ottava, ora si cangia alla Quinta. Indi sopra le parole: *l' aura d' un mio sospiro corre volando a farsi alma d' un core*, ci propone una Musica con Imitazioni molto esprimenti. Così pure le ultime parole della Prima Parte: *che anco ei sospira, e more* sono ben' espresse con Imitazioni condotte con un' ammirabile naturalezza, ed artifizio. Su l' ultima Cadenza poi di Settima, e Sesta, che resta nella Quinta del Tuono, riscontrasi la Nota del Basso segnata (*) accompagnato da Quarta, e Sesta assieme con la Terza, il qual' accompagnamento, come abbiamo notato nel Madrigale di Luca Marenzio alla pag. 167. vien praticato per dar maggior forza

ad

d'un mio ſoſ pi - ro d'un mio ſoſ pi ro l'au - ra

d'un mio ſoſ pi ro l'au - ra d'un

d'un mio ſoſ pi ro l'au - ra d'un mio ſoſ-

d'un mio d'un mio ſoſ pi ro l'au - ra d'un mio ſoſ pi -

d'un mio ſoſ pi ro l'au - ra d'un mio ſoſ pi -

d'un mio ſoſ pi ro cor re vo lan do cor re vo lan -

mio ſoſ pi ro cor re vo lan do cor - re vo lan do

pi ro d'un mio ſoſ pi ro cor - re vo lando cor re vo -

- ro ſoſ pi ro cor re vo lan do

- ro cor re vo lan do cor re vo lan do

eſprimere le parole: *ſoſpira e more*. Scorgeſi però in queſto paſſo una differenza notabile da quello del Marenzio, perchè in queſto eſſendo ferma tanto nel primo Soprano, che nel Tenore la Quarta, il ſecondo Soprano viene a incontrarſi in Seconda col primo Soprano, in Settima col Tenore, e in Terza col Baſſo, il che non ſi trova nell' altro.

Paſſa

do a far si al ma d'un co re ch' an -

a far si al ma d'un co - re e ch' an co ei sos pi ra e mo -

lan do a far si al ma d'un co re ch' an co ei sos pi ra e

a far si al ma d'un co re ch' an co ei sos pi ra e

a far si al ma d'un co - re

co ei sos pi ra e mo re ch' an co ei sos -

re ch' an co ei sos pi ra e mo re sos -

mo re ch'an co ei sos pi ra e mo re ch' an co ei

mo re sos pi ra e mo re ch' an co ei ch' an co ei sos -

ch' an co ei sos pi ra e mo re ch' an co ei

pi ra e mo re.

pi ra e mo re ch' an co ei ſoſ pi ra e mo re.

ch' an co ei ſoſ pi ra e mo re.

pi ra e mo re.

ch' an co ei ſoſ pi ra e mo re.

Seconda Parte.

Quan do di lui la

Quan do di lui

Quan do di lui la ſoſ pi ra ta vi ta

Quan do di lui la ſoſ pi ra ta vi ta la ſoſ pi ra ta

Quan do di lui la

Paſſa di poi l' Autore alla ſeconda Parte del Madrigale, e ſu 'l principio propone col Tenore un Seggetto, al quale riſpondono le altre quattro Parti, ora del Tuono, ora Reale, e per lo più d' Imitazione, dal che deve apprendere il Giovane Compoſitore, come una certa libertà di riſpondere uſata in certe circoſtanze rieſce mol-

to

ſoſ pi ra ta vi ta quan do di lui

la ſoſ pi ra ta vi ta quan do di lui la ſoſ pi -

la ſoſ pi ra ta vi ta quan do di lui la ſoſ pi ra ta

vi ta quan do di lui quan do di lui la ſoſ pi ra ta

ſoſ pi ra ta vi ta quan do di lui la ſoſ pi -

to comoda al Compoſitore, e nell' iſteſſo tempo gradita agli Uditori. Altri due piccoli Soggetti propone l' Autore, l' uno ſopra le parole: *la ſpſpirata vita*, e l' altra ſopra le parole: *nel mio cor vola*. Si diſtingue queſto ultimo Soggetto, perchè alcune Parti riſpondono al contrario delle Propoſte. Giunto alle parole: *Vita, e morte gradita*, ha compoſta la Muſica con una eſpreſſione molto adattata al ſenſo delle parole, e tale è ancora la Muſica ſopra il reſtante delle parole. Si rende però ſingolare quella ſopra le ultime parole: *Chi non ſa così viver e morire*, ſtantechè i due Soggetti ſono eſteſi, e condotti con tutta l' Arte. Straordinaria è l' ultima Cadenza, perchè il Baſſo, in luogo di uſare la Cadenza Ordinaria, o la Plagale, ſi ſerve delle Note ſolite praticarſi nelle Cadenze da qualcheduna delle Parti di mezzo. Forſe l' Autore nel terminare in un modo sì inſolito, ha creduto di far ſempre più riſaltare il ſenſo della parola: *morire*. Non voglio mancare di porre ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore la diverſità dello Stile dei quì ſopra eſpoſti Eſempj del Paleſtrina, del Marenzio, e del Monteverde da quello di queſto Eſempio del Principe di Venoſa. A ben riflettere, ſenza però mai mancare di quella ſtima, che ſi deve a queſto inſigne, e univerſalmente accreditato Compoſitore, il ſuo Stile rieſce molto ſerio, e forſe appreſſo qualcheduno de' noſtri giorni ſembrarà alquanto duro, ſoprabbondando più toſto in eſſo la finezza dell' Arte, e la forte eſpreſſione delle parole, che una certa morbidezza, che univerſalmente piace agli Aſcoltanti. Nel Paleſtrina riſcontraſi il maſſiccio dell' Arte accompagnato però da molta naturalezza. Nel Marenzio un' unione di tutti gli Artificj con una ſingolare paſtoſità, e ſcelta eſpreſſione. Nel Monteverde un poſſeſſo grande non ſolo di tutta l' Arte, ma ancora una eſpreſſione, che ha del grandioſo, e una cognizione profonda aſſieme del ſenſo delle parole, e della Muſica, ſcegliendo ſempre quei Paſſi, quelle Idee, quelle Modulazioni più adattate alla giuſta, e retta eſpreſſione delle parole, e alieno da una ſervile oſſervanza delle Regole. Di queſte lume potrà ſervirſi il Giovane Compoſitore per iſcegliere dalle Opere de' mentovati Compoſitori, e degli altri d' ugual grido quel di migliore, e più perfetto, che in loro s' incontra, non già per copiarlo materialmente, ma per inſinuarſelo nell' animo, e farſelo connaturale, imitando così l' arte ingegnoſa, e induſtrioſa dell' Ape, che da ogni fiore eſtrae l' umore più puro, e ſuſtanzioſo, e lo converte in proprio alimento.

la sof pi ra ta vi - ta nel mio cor vo la

ra ta vi - ta nel mio cor vo la nel mio cor vo la e di cor più non

vi ta nel mio cor vo la nel mio cor vo la e di cor più non pri-

vi ta nel mio cor vo la e di cor più non pri-

ra ta vi ta nel mio cor vo - la e di cor più non

vi va e vi ven do av vi - va vi - ve e vivendo avvi - va vi-

pri va vi ve e vivendo av vi va vi ve e vivendo av vi va vi -

- va vi ve e vi vendo av vi - va vi ve e vi vendo av vi va

- va vi ve e vi vendo avvi va vi -

pri va vi - va e vivendo avvi va vi-

- ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -
- ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -
vi - ta e mor te gra di -
- ta e mor te gra di ta vi - ta e mor te gra di -
- ta e mor te gra di ta
ta non ſa che ſia gio i - re
tà non ſa che ſia gio i re che ſia gio i re chi
ta non ſa che ſia gio i re non ſa che ſia gio i re chi non
ta non ſa che ſia gio i re
non ſa ſe ſia gio i re che ſia gio i re

chi non ſa co sì vi ver e mo ri re chi non ſa

non ſa chi non ſa co sì vi ver e mo ri re chi non ſa

ſa chi non ſa co sì vi ver e mo ri re chi non ſa

chi non ſa co sì vi ver e mo ri re chi non ſa chi

chi non ſa chi non ſa

co sì vi ver e mo ri re chi non ſa chi non ſa

co sì vi ver e mo ri re chi non ſa co sì vi ver

co sì vi ver e mo ri re chi non ſa co sì vi ver

non ſa chi non ſa chi non ſa co sì

co sì vi ver e mo ri re chi non ſa co sì vi -

co sì vi ver e mo ri re.

e mo ri re co sì vi ver e mo ri re.

e mo ri re co sì vi ver e mo ri re.

vi ver co sì vi ver e mo ri re.

ver e mo ri re co sì vi ver e mo ri re.

Esempio VIII.

Di Alessandro Scarlatti Napolitano.

Cor mi o deh non lan gui -

Cor mi o deh non lan gui-

Cor mi o deh non lan -

Cor mi o deh

Cor mi o

Sotto Ferrante, o Ferdinando d' Aragona Re di Napoli, che regnò dal 1458. fino al 1494., e al riferire di Bastian Biancardi Napolitano nelle *Vite de' Re di Napoli &c.* pag. 343. 344. fu non pur amante delle lettere, ma ancora letteratissimo, fiorivano nel

re deh non lan gui ro cor mi o deh

re cor mi o cor mi o deh non lan-

gui - re cor mi - o

non lan gui - re cor mi o deh non lan gui -

deh non lan gui - re deh non lan gui-

nel suo Regno molti Uomini insigni in ogni Professione, fra i quali Franchin Gaffurio da Lodi, Gio: Tinctoris, Guglielmo Guarnerio, e Bernardo Ycart valenti Professori di Musica Teorica, e Pratica. Da questi ebbe il suo principio la Scuola di Musica Napoletana, dalla quale ne sono poi venuti fino a' giorni nostri tanti celebri Compositori, che l' hanno resa sempre più illustre, e rinomata. Uno de' più eccellenti fra questi è stato certamente Alessandro Scarlatti Uomo di profonda cognizione in questa Professione, le cui Opere, e più d' ogni altra, questo suo Madrigale, che imprendiamo a disaminare, assai apertamente manifestano il suo gran valore. Ebbe questo eccellente Maestro molti Discepoli, ma due veramente gli resero un sommo onore. Uno fu Domenico Scarlatti di lui Figliuolo tanto stimato, e onorato dal Re di Portogallo, che lo creò Cavaliere, e dal Monarca di Spagna Ferdinando VI. assieme con la di lui Consorte Regina Barbara Infanta di Portogallo, che lo vollero per loro Maestro nella Musica, e singolarmente nel suono di Clavicembalo. L' altro fu Adolfo Hasse Sassone, che a' giorni nostri merita il nome di Padre, e Maestro della Musica Drammatica, che ha servito per tanti anni con singolare aggradimento la Corte di Sassonia, e poscia la Corte Imperiale di Vienna, ed ha sempre riportato un' universale applauso per i tanti Drammi composti in Musica per quasi tutti i principali Teatri dell' Europa. Dopo le lodi ben dovute a questi due valorosi Discepoli, diamoci a rilevare il pregio di questo Madrigale del loro Maestro, il quale paragonato a tutti gli altri esposti in questo Esempio, non la cede certamente ad alcuno nè per l' abbondanza degli Artificj, nè per la scelta dell' Idee. Su 'l principio l' Autore propone due Soggetti sopra le parole: *Cor mio deh non languire*, condotti in varj modi d' Imitazione. Altro Soggetto riscontrasi sopra le parole: *Che fai teco languire*, le di cui risposte sono per lo più del Tuono, e alcune per la diversità delle Figure sono d' Imitazione. Segue poscia un piccolo Attacco a cui rispondono le Parti all' Unissono su le parole: *l' anima mia*. Molto espressivi sono gli Attacchi, singolarmente per la Modulazione sopra le parole: *Odi i caldi sospiri l' invia*. Due piccoli Soggetti vengono proposti sopra le parole: *la pie-*

tade,

non lan gui - re che fai te co lan -

gui - - re che fai - te -

che fai te - co lan guir che fai

- - re che fai te co lan guir

- re - che fai te - co lan guir che

tade, e 'l desire, i quali, essendo le proposte alla Terza, nel rivoltarsi vengono a formare Contrappunti Doppj alla Sesta di sotto, e di sopra. Alle parole: *s' io ti potessi dar morendo aita*, introduce l' Autore un' Attacco, e per dar più forte espressione alla parola: *morendo*, sopra il Contralto al Segno (*) introduce senza alcuna Preparazione gli Accompagnamenti di Seconda, Quarta, Sesta minore, e Settima maggiore. Sopra de' quali Accompagnamenti deve osservare il Giovane Compositore la loro disposizione, e collocazione, i quali non v' ha dubbio, che paragonati colla Parte Grave non siano tutti Dissonanti, ma paragonati fra di loro, sono Consonanti, e vengono a formare una serie di Terze minori, come dimostraci il seguente Esempio:

Intervalli paragonati con la Parte Grave — 2.ª 4.ª *6.ª min.* 7.ª *mag.*

Intervalli paragonati fra di loro — 3.ª *min.* 3.ª *min.* 3.ª *min.*

Queste tre Terze minori, abbenchè, come c' insegna la Teorica, la serie di due Consonanze dell' istessa Specie di seguito una dietro l' altra (eccettuatene l' Ottava) formi con i termini estremi Dissonanza, ciò non ostante, o sia per la loro disposizione, e collocazione, o sia per l' assuefazione dell' Udito, sono, massime a' giorni nostri, frequentemente praticate, e aggradite. Assai bene espresse vengono dalla Musica le parole: *Ma vivi ohimè!* Finalmente nelle ultime parole. *Che ingiustamente more chi vivo tien nell' altrui petto il core*, incontransi due Soggetti, che con tutta la perfezione sono condotti, ed estesi affine di dar campo a introdurvi tutti quegli Artificj prescritti, e praticati da più eccellenti Maestri, e che sono permessi dalla natura de' due Soggetti. Deve riflettere il Giovane Compositore, come l' egregio Autore si è impegnato di comporre questo singolar Madrigale a *Voci Pari acute*, cosa che rende maggiori difficoltà di quello sia il comporre di Parti Acute, e Gravi unite assieme, perchè tal' unione dà maggior comodo, e più campo al Compositore di collocare gl' Intervalli, e disporre le Parti, che non l' unione delle Parti o tutte Acute, o tutte Gravi.

guir lan -

- co lan guir te - co lan guir

te co lan guir

che fai te co lan guir lan guir

fai te co lan guir lan -

guir l'a ni ma mi a l'a ni ma mi -

l'a ni ma mi a l'a ni ma mi a l'a ni ma mi a l'a ni ma

l'a ni ma mi a l'a ni ma mi - a l'a ni ma

- - - l'a - ni ma mi a l'a ni ma mi -

guir l'a - ni ma mi a l'a ni ma mi -

- a o - di i cal di sof pi - ri
mi a o di i cal di sof pi - ri
mi a o di i cal di sof pi - ri
a o di i cal di sof - pi ri
a o di i cal di sof pi ri
o di i cal di sof pi ri o di i cal -
o di i cal di sof - pi - - ri
o di i cal di sof pi - - ri o di i
o di i cal di sof pi - ri o di i
o di i cal di sof - pi - ri

di fospi - - ri a te l' in vi - a la pie ta -

a te l' in vi a la pie -

cal di fof pi ri a te l' in vi a

cal di fof pi ri a te l' in vi - a

a te l' in vi - a

te e 'l de fi re la pie ta te

ta te e 'l de fi re la pie ta te, la pie ta -

la pie ta te la pie ta te

la pie ta - - -

la pie ta te e 'l de fi re la pie ta -

la pie ta te e 'l de si - re

- te e 'l de si re s' io ti po tes -

la pie ta te e 'l de si re s' io ti po tes si

te la pie ta te e 'l de - si re

te e 'l de si re s' io ti po tes -

s' io ti po tes si s' io ti po tes si dar mo -

- si dar s' io ti po tes - si dar mo -

dar s' io ti po tes - si dar mo -

s' io ti po tes - si dar mo -

(*)

- si dar mo ren -

ren do a i ta mor re -

ren do a i - ta mor re -

ren do a i - ta mor re - -

ren - do a i ta mor re - i mor -

(*) (δ)

- do a i ta mor re -

- - i per dar ti vi - ta per

- - i per dar ti vi - - ta

- i per dar ti vi - ta

re - - i per dar ti vi ta per dar -

- - i per dar ti per dar ti vi -

darti vi ta per dar ti vi - - - ta

per dar ti vi ta per dar ti vi - - ta

per dar ti vi ta per dar ti vi ta

- ti per dar ti vi - - ta

ta per dar ti vi - - ta

ma vi vi ma vi vi ma vi vi ma vi -

ma vi vi ma vi vi ma vi vi

ma vi vi ma vi - vi ohi mè vi vi ma

ma vi vi ma vi vi ohi mè ma vi vi

- ma vi vi ma vi vi ma vi -

vi ohi mè ma vi vi ma vi vi ohi mè

ohi mè ma vi vi vi - vi ohi mè

vi vi ohi mè ohi mè ma vi -

ma vi vi ohi mè ohi mè ohi mè vi -

vi ma vi vi ohi mè ohi mè

ohi mè che in giu sta men te mo re chi vi vo tien nell' al trui

ohi mè che in giusta men te mo re

- vi ohi mè

vi ohi mè

- ohi mè che in giusta -

petto il co re nell'al trui pet to il co - - re

chi vi vo tien nell'altrui petto il co re nell'al trui pet to il co -

che in giusta men te mo re chi vi vo tien nell'altrui

che in giu sta -

men tre mo re chi vi vo tien nell'altrui petto il co re il

che ingiu sta men te mo re chi vi vo tien nell'al trui

- - - - -

pet to il co re il co - - - - re

men te mo re chi vi vo tien nell'altrui petto il co re il co

co - - re che ingiusta -

pet to il co - re che in giu ſta men te mo -

- re chi vi vo tien nell' altrui pet to il co re

che in giuſtamen te mo re che in giu ſta -

- - re che in giu ſta men te chi

men te mo re chi vi vo tien nell' al trui pet to il co - re

- re chi vi vo tien nell'altrui pet to il

che in giuſta men te mo re

men te mo - - re chi vi vo tien nell' al trui

vi vo tien nell' altrui petto il co re che in giu ſta -

che in giu ſta men te mo re mo - - re

co - - - re che ingiufta men -
chi vivo tien nell'altrui petto il co re che ingiufta men te mo re
pet to il co - re il co - - re che ingiufta -
men te mo re chi vivo tien nell'altrui petto il co - re
chi vi vo tien nell' altrui pet to il co re
te mo - re chi vi vo tien
chi vi vo tien chi vi vo
mentre mo - - - re chi vi vo vi vo tien
che ingiu ftamen te mo re chi vi vo tien nell' altrui petto il co -
che in giuftamen te mo re chi vi vo tien nell' altrui petto il co -

che ingiusta men te mo re chi vi vo tien nell'altrui pet to il co -

tien nell' altrui pet to nell' al trui pet to il co - -

che ingiustamente mo re chi vi vo tien nell'altrui pet to il

re nell' al trui pett o il co - - re

re chi vi vo tien nell' al trui pet to il

re il co - re.

- - re.

co re.

il co - - re.

co re.

(1)

Ve ni de li - -

(2)

Ve ni de li - -

Esempio I.

Di Lucio Barbieri Bolognese.

Estratto dal Libro primo de' Mottetti a 5. 6.

(3)

Ve ni de -

Quale, e quanta sia mai sempre stata la premura, che gl' Illustrissimi, ed Eccelsi Signori Senatori Presidenti alla Fabbrica della Chiesa della Perinsigne Collegiata di S. Petronio hanno avuto di provvedere quella Cappella non solo di Maestri insigni, e consumati nella Musica, ma ancora d' Organisti d' ugual valore, lo dimostra ad evidenza questo primo Esempio a 6. Voci ingegnoso Componimento di Lucio Barbieri Bolognese, Accademico Filomuso, e Organista dell' anzidetta Perinsigne Collegiata. In questo suo Mottetto egli su 'l principio propone col Soprano al Num. (1) un Soggetto, che forma il Salto di Quinta Incomposta ascendente dalla Fondamentale alla Quinta, alla qual Proposta risponde il primo Contralto al Num. (2) formando il Salto di Quarta Incomposta, che ascende dalla Quinta alla Fondamentale, o sia Ottava del Tuono, e da questa Proposta e Risposta chiaramente apparisce esser la Fuga del Tuono. Ai Numeri (3), e (4) i due Tenori rispondono all' Ottava sotto del Soprano, e il Basso al Num. (5) all' Ottava sotto del primo Contralto, indi il secondo Contralto al Num. (6) risponde nelle istesse Corde del primo Contralto, ed ecco la prima Fuga di questo Mottetto condotta con tutta la perfezione dell' Arte. Passa poi l' Autore alle parole: *Sponsa mea*, e vi propone un' altro Soggetto nel se-

conde

- ba no de li - ba no fpon - fa me -

- - ba no fpon fa me a

(6)

Ve -

(4)

Ve ni de li - - ba no de -

li - ba no fpon fa me - -

(5)

Ve ni

condo Tenore, a cui rifpondono d'Imitazione le altre Parti. Altri due Soggetti condotti d'Imitazione vengono propofti fu le parole: *Veni de Libano*. Di poi un folo Soggetto, a cui rifpondefi dalle Parti in parte del Tuono, in parte d'Imitazione fopra le parole: *& coronaberis*. Pofcia unifconfi tutte le Parti fu le parole: *aperi mihi*, e indi propone un piccolo Soggetto fopra le parole: *Soror mea*, a cui rifpondono le Parti d'Imitazione, eccettuatone il primo Contralto, che vi rifponde al Segno (*) per moto contrario, e viene a formare la Cadenza media alla Quinta del Tuono. Continua in appreffo a proporre varj Attacchi fopra le parole: *favus diftillans labia tua Sponfa*, e giunto finalmente alle parole: *Et coma capitis tui ficut purpura regis juncta canalibus* propone varj Soggetti, che innestati affieme, e artificiofamente condotti pongon termine a quefto pregevole Componimento. Non voglio mancare di far noto, come gli Organifti dei tempi andati, oltre la fingolar perizia della loro Arte acquiftata con un lungo efercizio di vera Intavolatura, erano ancora efercitatiffimi nell'Arte del Contrappunto, perfuafi, che fenza Intavolatura, e Contrappunto non fi può giungere ad effere un perfetto Organifta, ficcome un Compofitore non può arrivare già mai ad effere un perfetto Compofitore fenza un pieno poffeffo del Suono dell'Organo.

a ſpon ſa

de li - ba no ſpon - ſa me a

ni de li - - ba no ſpon -

li - ba no de li - ba no ſpon ſa

(7)

a ſpon ſa me -

de li - - - ba no

me - - a de li - ba no ſpon ſa

ſpon ſa me - - a

ſa me - - - a de li - - ba -

me - - a

a de li - - ba -

ſpon ſa me a ſpon ſa me -

ni de
me - - a ve - - ni de
ſpon ſa me - a
ve - - ni de
no
ve - - ni de
no ſpon ſa me - - a
a

li ba no & co ro na
ve - - ni
li ba no ve - ni & co ro na -
li ba no ve - ni & co ro
ve - - ni
vi - - ni

- be ris a pe -

& co ro na be ris a pe ri -

be ris & co - ro na - - be ris a pe -

na be ris & co ro na - - be ris a -

& co ro na be ris a pe -

& co ro na - be ris a pe -

ri mi - - hi so - ror me -

mi - hi so - ror me - - a spon -

(a)

ri mi hi so - ror me a

pe ri mi - hi so ror me - a spon -

ri mi - hi so - ror me a spon

ri mi - - hi so - ror me a

- a ſpon ſa ſa vus di ſtil lans la -

- ſa ſa - vus di ſtil - - - lans

ſpon - ſa ſa vus di ſtil - lans la bi -

- ſa

- - ſa ſa vus di ſtil lans

ſpon ſa

bi a tu a ſpon ſa & co mæ ca pi -

la bia tu - a ſpon ſa & co mæ ca pi tis

a tu a ſpon - ſa & co mæ ca pi -

& co mæ ca pi tis

la bi a tu a ſpon ſa & co mæ ca -

& co mæ ca pi -

tis tu i si - cut purpura re - gis vin -
tu - i
tis tu i si cut pur pu ra re gis vin - cta ca -
tu i si - cut purpura re gis vin cta ca -
pi tis tu - i
tis tu - i
- cta ca na - li bus & co mæ ca pi tis tu -
vin cta ca na li bus & co - mæ ca pi tis tu -
na - li bus & co - mæ ca pi -
na - li bus & co mæ ca pi tis tu -
& co - mæ ca pi tis
& co mæ ca pi tis

i vin -

i ſi cut pur pu ra Re gis

tis tu i vin - cta ca -

i vin - cta ca na -

ſi - cut pur pu ra Re gis vin cta ca na li -

tu - i ſi cut pur pu ra Re gis vin cta ca -

- cta ca na li bus.

vin cta ca na li bus.

na - - li bus.

- li bus ca na li bus.

bus ca na - li bus.

na - li bus.

Esempio II.

Di Luca Marenzio.

Estratto dal 6. Libro de' Madrigali a 6. Voci.

(4)
O for tu -

(5)
O for tu na

(2)
O for tu na

O for tu na o

(6)
O for -

(7)
Vo lu bi le leg -

Il sublime, e ingegnoso pensare di questo Autore, il suo finissimo discernimento nello sciegliere le Idee più acconce ad esprimere il senso delle parole, la singolarità delle Melodie, l'ammirabile suo coraggio altresì nel prendere qualunque ancor più malagevole impegno, e la sua gran felicità di riuscirvi ad onta d'ogni più ardua difficoltà sì chiaramente risplendono nelle moltissime, e tutte egregie Opere sue, che meritamente a se ne tirano le universali, e ben dovute acclamazioni. Potessi io quì porre sotto gli occhi dei Giovani Compositori la sorprendente quantità di Madrigali da esso dati in luce a tre, quattro, cinque, sei Voci, oltre varie altre Opere sì sagre, che profane di diverso genere, che certamente gli gioverebbero assaissimo per apprendere tanti Artificj a giorni nostri in gran parte ignoti, i quali uniti, e opportunamente adattati al presente buon gusto, ridurrebbero la Musica a tal grado di perfezione, e di tal gradimento agli Uditori, che niente più. Ma giacchè tanto non mi vien permesso, procurerò di far loro osservare, almeno in questo bellissimo Madrigale, le accennate singolarissime doti dell'insigne, e rinomatissimo suo Autore. Egli su 'l principio di questa Composizione propone un Soggetto col Te-

nore

(9)

na vo lu bil e leg gie ra a pe na

vo lu bil e leg gie ra

(8)

vo lu bil e leg gie ra a pe na vi di il

(12)

for tu na vo lu bil e leg gie ra a -

tu na vo lu bil e leg gie - - ra

(11)

gie ra vo lu bil e leg gie ra a -

nore al Num. (1), che a meraviglia esprime la volubilità e leggerezza, che significano le parole del primo Verso. Alla suddetta Proposta risponde al Rovescio il secondo Contralto al Num. (2). All' Ottava sopra risponde alla Proposta del Tenore il primo Contralto al Num. (3), e all' Ottava sopra del secondo Contralto risponde al Rovescio il Soprano al Num. (4). Risponde pure all' Unissono della Proposta il secondo Tenore al Num. (5), e al Rovescio il primo Tenore al Num. (6). Quanto sia più pregevole il Rovescio, che il Contrario, e qual differenza passi tra l' uno e l' altro, si è già dimostrato nella Prima Parte di questo Esemplare, e nella Prefazione di questa Seconda Parte. Nel mentre poi, che il secondo Tenore al Num. (5), entra con la Risposta, si propone dal Basso al Num. (7) un' altro Soggetto sopra le parole: *volubile leggiera*, al quale vanno rispondendo le altre Parti di semplice Imitazione, perchè le Risposte non sono simili alla Proposta nè d' *Intervalli*, nè di *Sillabe*, nè del *Tuono*, ma di sole *Figure*. Sopra le parole: *Appena vidi il Sol, che ne fui privo*, viene proposto dal secondo Contralto al Num. (8)

un

vi - di il Sol che ne fui pri vo

(10)

ap pe na vi - di il Sol al co min ciar

Sol che ne fui pri - vo

pe na vidi il Sol al

che ne fui pri vo

pe na vi - di il Sol che ne fui pri vo

un nuovo Soggetto, a cui rifpondono le altre Parti in varj modi, ora al Contrario, come i due Soprani al Num. (9), e (10), ora del *Tuono*, come il Baffo al Num. (11) ora d' Imitazione, cioè di *sole Figure* come al Num. (12). Altro Soggetto vien propofto fopra le parole: *al cominciar del dì*, a cui rifpondono le altre Parti *Realmente*, fuor che il fecondo Tenore, che rifponde d' Imitazione di fole Figure, fintantoche unite tutte le fei Parti affieme fu le parole: *giunfe la fera*, formano una ben condotta Cadenza del Tuono. Propone pofcia il Soprano un Soggetto al Num. (13) molto efpreffivo di quefte parole: *Lunge da voi, fe da voi lunge io vivo*. A quefto tal Soggetto rifponde Realmente il primo Contralto al Num. (14), perchè è fimile la Rifpofta per il corfo di fette in otto Cafelle di *Sillabe*, di *Figure*, e d' *Intervalli*. Indi fopra le parole; *le lagrime, il penfiere, la fperanza, faranno il cibo mio d' ogni altro fchivo*, incontrafi una Mufica, che con fingolari Modulazioni, e artificiofi intrecci di Contrappunto efprime vivamente il fenfo delle medefime parole. Finalmente nell' iftesso modo, e con maggior forza vengono efpreffe le parole feguenti, e che danno fine a quefto Madrigale.

al co min ciar del dì al co min ciar del dì giun -

del dì al cominciar del dì giun -

al co min ciar del dì giun-

co minciar del dì giun-

al co min ciar del dì giun se la

al cominciar al co min ciar del dì giun -

se la se ra lun ge da voi

(14)

se la se - ra lun ge da

ge la se ra lun ge da voi

- se la se - ra

se - - ra

se la se ra

se da voi lun - ge io vi - vo le la -

voi se da voi lun - ge io vi vo

se da voi lunge io vi vo lun - ge io vi vo

le

le

le

- gri me il pen sier e

le la gri me il pen sier e

le la gri me il pen sier e

la gri me il pen - sier

la gri me il pen sier

- la gri me il pen sier e

la spe ran za sa ran - no il ci bo mi -

la spe ran za sa ran - no il ci bo mio

la spe ran za sa ran - no il ci bo mio d'o -

la spe ran za sa ran - no il ci bo mio

o d'o - gn'al tro schi vo e sì da

d'ogn' al tro schi vo e sì da lun-

- gn'al - tro schi vo e sì da lun go

e sì da lun -

e sì da lun -

d'o gn'al - tro schi vo e sì da

lun - go pian to o - ra m'a -

- go pian - to o ra

pian to o ra m'avan - za o ra m'a van -

go pian - - to o ra m'a van za

go pian to o - ra m'a -

lun go pian - to o ra m'a -

van za il son - no in brac cio per pie tà

m'a van - za il son - no in brac cio per pie tà

za il son - no in brac cio per pie tà

il son - no in brac - cio per pie -

van - za il son no in brac cio per pie tà

- van za il son no in brac cio per pie tà

per pie tà mi ren da la bel la cara an ge li -

per pie tà mi ren da . la bella cara an ge li -

per pie tà per pie tà mi renda la bel la ca ra an ge li -

tà per pie tà mi ren da la bella ca ra an ge li -

per pie tà mi ren da la bel la cara an ge li -

per - pie tà mi ren da la bella ca ra an ge li -

ca sembian - - za sem bian za.

ca sem bian - - za sem bian za.

ca sembian - za.

ca sem bian - - za sembian - za.

ca sem bian za.

ca sem - - bian za.

Esempio III.

Del Principe di Venosa D. Carlo Gesualdo.

Estratto dal Libro 3. de' Madrigali a 5. Voci.

Don na se m'an -

Don - na Don - na

Don na se m'an ci de -

Don na se m'an-

Se m'an ci -

Se m'an ci -

Abbondante d' Artificj, e d' espressioni veementi è questo Madrigale, l' Autore del quale poco curando una certa morbidezza, che già erasi cominciata a introdurre nella Musica Madrigalesca nel principio del Secolo passato, non ebbe altra mira, che di far spiccare nelle sue Composizioni a forza di straordinarie Modulazioni un' espressione forte, e viva affatto lontana dalla Pratica, anche de' più celebri Compositori de' suoi tempi, come facilmente si può conoscere, paragonando li Madrigali di questo Autore, con quelli del Palestrina, del Marenzio, del Monteverde, e di tanti altri suoi contemporanei. Lasciando ora da parte il piacere, che possa recare lo stile di questo Madrigale, unicamente mi restringerò a dimostrarne l' intreccio, l' unione delle Parti, e la destrezza con la quale sono disposte a dar luogo alle Imitazioni, che in abbondanza incontransi in tutte le Opere di questo Autore. Rifletter deve il Giovane Compositore, che ogniqualvolta sia ben impossessato di tutta l' Arte di Contrappunto, potrà a suo piacere scegliere quelle Idee, e quei Soggetti, che sieno quanto espressivi del senso delle parole, altrettanto adattati al buon gusto odierno, e che possono recare maggior piacere agli Uditori, sopratutto usando ogni di-

di-

ci de te la mia vi ta ſa re te nè nè ſpe ra te già più

ſe m' an ci de te nè nè ſpe ra te già

te la mia vi ta ſa re te nè nè ſpe ra te già

- ci de te la mia vi ta ſa re te nè ſpe ra te già più

de te la mia vi ta ſa re te nè ſpe ra te già

de te nè ſpe ra te già più

ligenza per ridurre tanta quantità di Artificj a una certa naturalezza, e paſtoſità, che è uno de' più bei pregi, che abbia in sè la Muſica. Sul principio di queſto Madrigale vengono propoſti dall' Autore ſopra le parole: *Donna ſe m' ancidete, la mia vita ſarete*, varj attacchi, ne' quali, oltra l' eſpreſſion delle parole, rilevaſi una ſtretta unione delle Parti, e una particolar eſattezza delle Riſpoſte d' Imitazione. L' iſteſſo pure ſcorgeſi nelle parole che ſeguono: *Nè ſperate già ch' io chiegga vita*. Sono poi ben eſpreſſe con la Muſica le parole: *ſe amara è la mia vita*, ma ſingolarmente le ſeguenti: *dolce ſia la mia morte*, la Muſica delle quali viene eſeguita dalle Parti di mezzo, e poſcia ripigliata alla Quinta ſotto dalle Parti eſtreme, reſtando ſoſpeſo nell' iſteſſa Corda, che forma la Cadenza del Tuono. Paſſa di poi inaſpettatamente con una Modulazione ſtraordinaria aſcendendo dall' *A la mi re* con Terza maggiore al C *ſol fa ut* naturale, che di ſua natura ha Terza maggiore, la qual Modulazione viene avvedutamente uſata dall' Autore, affine di eſprimere con maggior forza le parole: *così cangiando ſorte la mia vita ſarete*. In fine ripigliando le parole dei due primi Verſi, ripiglia pur anche l' iſteſſo Attacco, il quale però viene diverſamente, e più artificioſamente condotto ſino al fine del Madrigale.

ch' io chieggi ai ta se ama ra è la mia vi ta

più ch' io chieggi ai ta se ama - ra è la mia vi ta

più ch' io chieggi ai ta se a ma ra è la mia vi ta se a mara è la mia vi-

ch' io chieggi a i ta se a ma ra è la mia vi -

più ch' io chieg gi ai ta se a ma ra è la mia vi ta se a ma ra è la mia

ch' io chieg gi ai ta se a ma ra è la mia

se a ma ra è la mia vi - ta dol ce

se a ma ra è la mia vi - ta dol ce fia la mia mor te

ta se a ma ra è la mia vi ta dol - ce fia la mia mor te

- ta dol ce fia la mia mor te

vi ta dol ce fia la mia mor te

vi ta dol ce

fia la mia mor te co sì cangiando for te can -

co, sì co sì can giando for te cangiando

co sì co sì cangiando for te,

dolce fia la mia mor te co sì co sì cangiando for te

dolce fia la mia mor te co sì co sì cangiando for te

fia la mia mor te co sì co sì cangiando

giando for te la mia vi - ta fa re te Don - na

for te can giando for te la mia vi ta fa re te

can giando for te la mia vi ta fa re te Don -

co sì cangian do for - te Don -

cangiando for te la mia vi ta fa re te

for te cangian do for te la mia vi ta fa re te

se m'an - ci de - te la mia vi ta sa re te Don -
la mia vi ta sa re te Don na
na se m'an ci de te la mia vi ta sa re te Don - na
na se m'an ci de te la mia vi ta sa re te Don - na
la mia vita sa re te Don -
la mia vi ta - sare te Don na
na se m'an ci de - - te.
Don na se m'an ci de te.
se m'an ci de - - - te.
se m'an ci de te.
na Don na se m'an - ci de te.
se m'an - ci de - - te.

Esempio IV.

Di Claudio Monteverde.

Estratto dalla Messa a 6. Voci intitolata In illo tempore.

(1)

A gnus De - -

(2)

A -gnus De -

Affinchè il Giovane Compositore possa restar persuaso, che i Maestri di Musica hanno sempre fatto tutto lo studio di usare uno Stile nella Musica Ecclesiastica molto diverso da quello della Profana, eccone in questo Esempio una evidente riprova. Soltantoche mettasi a confronto questo *Agnus Dei* coi Madrigali dello stesso Autore, vedrassi chiaramente, che *in esso* più *tosto* che l' espressione delle parole, risalta l' Arte del Contrappunto. E a ragione. Imperocche l' espressione delle parole per l' uso quasi affatto libero delle Dissonanze, e per una Modulazione continua, e straordinaria si rende più efficace a dilettare il senso, che a mover gli affetti, e dall' altra parte il fine principale della Musica Ecclesiastica essendo di eccitare nell' animo degli Ascoltanti affetti di divozione, di ossequio, e di venerazione verso l' infinita Maestà di Dio, tutti i più celebri Maestri hanno procurato nelle loro Composizioni da Chiesa d' usare uno Stile tutto proporzionato a conseguire un tal fine, e affatto diverso da quello da lor praticato nelle Composizioni di Musica profana, e così eccellentemente ha fatto l' Autore di questo Esempio, dando in tal guisa a dividere e la sua gran perizia nell' Arte Musicale, e la sua saviezza nell' adattarsi a quella

sorta

(4)

A gnus De - -

(5)

A -

(3)

A - gnus De - -

- - - - -

i A gnus De - -

ſorta di Stile, che richiedeva la diverſità delle ſue Compoſizioni. Propone egli per tanto in queſto *Agnus Dei* al Num. (1) col ſecondo Tenore un Soggetto, al quale riſponde il Baſſo al Num. (2), e ſiccome il Tenore fa il Salto di Quinta incompoſta diſcendendo da *D la ſol re* a *G ſol re ut*, e il Baſſo il Salto di Quarta incompoſta diſcendendo da *G ſol re ut* a *D la ſol re*, perciò ne viene a formarſi la Fuga del Tuono. Al Num. (3) ſu le ſteſſe Corde riſponde alla Propoſta il primo Tenore, e al Num. (4) il ſecondo Soprano riſponde all' Ottava ſopra alla Riſpoſta del Baſſo. In vece di riſpondere o alla Quinta, o all' Ottava del Tuono, come ha fatto con le quattro accennate Parti, riſponde il Contralto al Num. (5) alla Terza della Quinta, e il primo Soprano al Num. (6) alla Terza dell' Ottava. Queſta libertà di riſpondere diverſamente dalle altre quattro Parti queſte due, uſarono i più eccellenti Maeſtri, e con ragione, mentre ogniqualvolta quattro Parti, che ſono per ſe ſteſſe il conſtitutivo dell' Armonìa hanno adempito a quanto vien preſcritto dall' Arte, reſtano in libertà le altre Parti, che ſono di più delle quattro, di riſpondere in qualunque Corda loro aggrada, e torni a maggior loro comodo.

(6) (7)

A gnus De - - i A gnus

- - i A - gnus De - - i

- gnus De - - i A - gnus De - -

- - i qui tol lis pec ce - ta

- - - - i qui tol -

- i A gnus De - - i qui tol -

Deve però osservarsi, che ciò non ostante nel decorso della Fuga, il primo Soprano al Num. (7) ripiglia il Soggetto alla Quinta del Tuono, e il Contralto al Num. (8) all' Ottava del Tuono; e ne viene, che ancor queste due Parti s' uniformano alle Leggi dell' Arte di rispondere, o alla Quinta, o all' Ottava. Sopra le parole: *qui tollis* propone altro Soggetto, al quale rispondono le altre Parti, secondo che loro cade in acconcio; e questo nuovo Soggetto viene artificiosamente innestato col primo Soggetto sopra le parole: *Agnus Dei*, onde ne viene a formarsi un Contrappunto artificioso, e ciò che lo rende più pregievole si è il vedere sei Parti unite, e strette assieme sfuggire quanto sia possibile gli Unissoni, cosa assai difficile in un sì fatto numero di Parti, e così fra di loro unite. Passa poscia alle ultime parole dell' *Agnus Dei*, che sono *Miserere nobis*, sopra le quali vien proposto dal primo Tenore al Num. (9) un nuovo Soggetto, a cui risponde all' Ottava il secondo Soprano al Num. (10), al quale Soggetto viceadevolmente rispondono, e ripigliano le altre quattro Parti sino al fine di questa Composizione. Deve quì avvertire il Giovane Compositore, come tanto il Soggetto proposto al Num. (9), che la

De - i qui tol - lis pec ca ta mun - -

qui tol lis pec ca - ta mun -

- - - - - i

pec - ca ta pec ca ta mun di A -

- - lis - - A - gnus De -

- lis pec ca - ta mun di

la Risposta del Num. (10) incominciano nella Corda *A la mi re*, che è seconda del Tuono di *G sol re ut* Corda Fondamentale dell' *Agnus Dei*. Questo cominciare un Soggetto in una Corda aliena dal Tuono, non è cosa insusitata, anche appresso de' primi, e più eccellenti Maestri. Ebbero però essi l' attenzione di non farlo, se non se nel progresso de la Composizione, stantechè (fuori degl' Inni, ed altre Composizioni obbligate al Canto fermo, nelle quali, come si è avvertito nella Prima Parte di questo Esemplare, varj sono i principj in ogni Tuono), sul principio di una Fuga il cominciare col Soggetto in una Corda aliena dal Tuono, come sono sopra tutte la Seconda, e la Settima, sarebbe cosa disdicevole, e inconveniente, perchè recherebbe confusione nell' orecchio degli Uditori, i quali non potrebbero su 'l principio riconoscere di qual Tuono fosse la Composizione. Deve inoltre avvertire il Giovane Compositore, come in questo ultimo Soggetto ha usato l' Autore un singolar Artificio, il quale consiste, che ai Numeri (11), (12), (13), e (14) le Parti, che ripigliano il Soggetto adoprano Figure di maggior valore di quelle della Proposta, e Risposta del Soggetto. Da tutto questo può ognuno abbastanza comprendere quanto mai questo insigne Compositore fosse eccellente nella sua Professione, e sapesse distinguere Stile da Stile, e usarne la varietà a misura del convenevole,

di qui tol lis pec ca -

- di qui tol lis

qui tol - lis qui tol lis pec -

- gnus De - i A gnus De - i qui tol -

i A gnus De i qui tol - lis pec ca -

A gnus De i

- ta mun - di A -

pec ca - ta mun - - di pec -

- ca - - ta mun - - - -

- lis pec - ca - ta mun di qui

ta mun - di qui tol

A gnus De i A - gnus De -

gnus De i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

ca - ta mun (8) di

di A gnus De i qui tol - lis pec ca -

tol - lis qui tol lis pec ca - ta mun -

lis pec - ca - ta - mun -

i qui tollis pec ca - -

- - (10) di mi se re re

mi - se re re no - - -

- ta mun - - di mi se - re re

(9) di mi - se re re no - - -

- - - di mi -

ta mun - di mi - se re re no -

(11)

no - - bis mi se re re

- bis mi - se re re no - bis mi - - se re re

no - - bis mi - se re -

- - bis mi - se re re no - -

- se re re no - - - bis

- bis

mi

no - - -

- re no - - - bis

bis mi - se re re no bis mi

(12)

mi - se re - re no bis mi -

mi se re - re no -

fe re - - (13) re no - - bis
- bis mi fe - -
mi - fe re re no -
fe re re no - - bis mi - fe re re
- fe - re -
- - bis mi fe re re no
mi - fe re - - re no - bis
re re no - - -
- - bis mi fe -
no - bis mi - fe re re no -
re mi fe re - -
bis mi - fe - - re

mi - ſe re - re no -

- bis mi - ſe re - re mi ſe -

re re no - bis mi ſe re re

bis mi ſe re - re no - -

re mi - ſe re re mi ſe re re

- re no - -

- - bis.

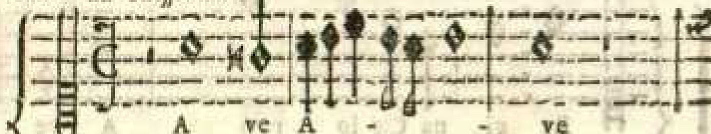
re re no - bis.

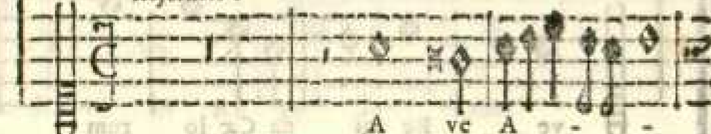
- no - bis.

- - bis.

- - bis.

- - bis.



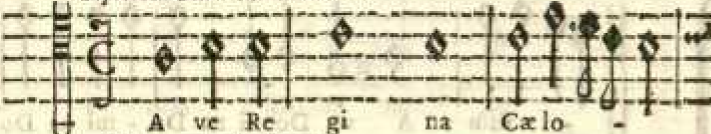




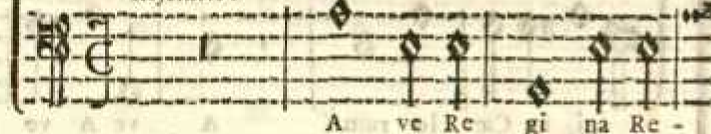
Esempio I.

Di Giuseppe Antonio Bernabei.









Rare sono le Composizioni a sette Voci, e pochissime se ne trovano nelle Opere de' valenti Maestri, ond' è che in questo Esemplare due sole ne propongo al Giovane Compositore, e queste per soddisfare al propostomi impegno di somministrarli Esempj per comporre le Fughe dalle due Voci fino alle otto, e affinchè possa istruirsi ancora in tal sorta di Composizioni quanto rara, altrettanto difficoltosa. La prima di queste Fughe è sopra l' Antifona finale della Beata Vergine *Ave Regina Cælorum*, nobile lavoro del celebre Giuseppe Antonio Bernabei, il di cui merito è stato da noi abbastanza dimostrato in altri suoi Esempj. In questa Composizione propone l' Autore tre Soggetti, che da esso sono condotti secondo la Natura, e Regole della *Fuga legata*, chiamata *Canone*, onde non occorre, che io quì faccia vedere le Risposte ad ognuna delle Proposte de' tre Soggetti, mentre, come ho dimostrato nella Prefazione di questa Seconda Parte, questa Fuga vien chiamata Fuga legata, perche le Risposte devono essere dal principio fino al fine in tutto simili alla Proposta nelle *Figure*, nelle *Sillabe*, e negl' *Intervalli*; dicesi ancora Canone, parola che viene dal Greco Κανων in Latino *Regula*, perchè la Proposta serve di Regola alla Risposta in tal modo, che su le istesse Note della Proposta può cantarsi la Risposta, e questa tal

I i 2 sorta

Re gi na Cæ lo rum A ve Do - mi -

- ve Re gi na Cæ lo rum A ve

Re gi na A Cæ lo rum A ve Do mi na

ve Re gi na Cæ lo rum A ve Do mi na

- rum A ve Domi na Do - mi na Do mina Ange lo -

lo rum A ve A ve Do mi na An ge lo rum

gi na Cæ lo rum A ve A ve Do mi na An ge -

5 4 3 ♮ 5 4 3 ♮ 5 4 3 ♮

ſorta di Canone, ogniqualvolta non vi ſia ſeparata, e ſcritta a parte la Riſpoſta, vien chiamata *Canone chiuſo*. Di tal natura ſono i tre *Canoni*, o *Fughe legate* propoſte dall' Autore in queſta Compoſizione, nelle quali la Riſpoſta di ciaſcuna può cantarſi ſu le ſteſſe Note della Propoſta. Laſciando dunque da parte quanto ſpetta alle Riſpoſte, mi farò a ſuggerire al Giovane Compoſitore alcune avvertenze, (oltre quelle di già indicate alla pag. 190. 192. ſeg. della Prima Parte di queſto Eſemplare), che debbonſi avere nel teſſere tal ſorta di Compoſizioni, nelle quali una delle coſe principali, e più difficoltoſe, che incontraſi è quella del *Modulare*, imperochè le Parti, che propongono, ſono forzate ad uſare tali Corde, le quali poſſono adattarſi e al tuono da cui ſi parte, e al Tuono al quale modulando ſi fa il paſſaggio. Tutte queſte avvertenze le vedremo uſate dal dotto Autore in queſta ſua Compoſizione, nella quale in ben ſette luoghi trovanſi le Modulazioni. E primieramente al Num. (1) dalla Corda Fondamentale *A la mi re* egli paſſa al *E fa ut* Seſta del Tuono diſcendendo di Terza. Quì è da avvertire, che tanto la Corda Fon-

na Do mi na An ge lo rum sal ve

Do - mi na Do mi na An ge lo rum

An ge lo - - rum sal ve

An ge lo - - rum

rum An ge lo - rum Do mi na An ge -

An ge lo rum sal ve sal ve

lo rum An ge lo rum

(1)

6 5 / 4 3 ♮ 5 / 4 3 ♮ 5 6 5 / 4 3 5 6 5 5 / 4 3

Fondamentale *A la mi re*, che la di lei Terza *C sol fa ut*, servono al passaggio di *F fa ut*, perchè *A la mi re* diviene Terza, e *G sol fa ut* Quinta, come apparisce in questo Esempio: Tuono di *A la mi re* Tuono di *F fa ut* ed ecco una delle avvertenze, che deve avere il Compositore, cioè di modulare in tempo, che alcuna delle Corde del Tuono antecedente possa servire al Tuono susseguente. Al Num. (2) da *F fa ut* passa a *D la sol re* usando l' istessa avvertenza accennata al Num. (1), stantechè le due Corde di *F fa ut*, e di *A la mi re* servono l' una di Terza, e l' altra di Quinta al nuovo Tuono di *D la sol re*, al quale vien fatto passaggio, come lo dimostra l' Esempio che segue: Tuono di *F fa ut* Tuono di *D la sol re* Passa di poi al Num. (3) da *D la sol re* a *B fa*, in cui scorgonsi le stesse avvertenze nota-

ra dix sal ve por - ta ex qua mun do lux

sal ve ra dix sal ve por - ta ex - qua mun -

ra - dix sal ve por ta

sal ve ra - dix sal ve

lo - rum sal ve ra - - dix sal ve

ra dix salve por ta ex qua mun do

sal ve sal ve ra dix salve por ta ex qua

5 6 5 5 5
4 3 4 3 4 3 4 3

notate quì sopra al Num. (1), e al (2), perchè la Corda di *D la sol re* serve per Terza al *B fa*, e la Corda di *F fa ut* serve di Quinta allo stesso *B fa*, come vedesi in questo Esempio: Tuono di *D la sol re* [music example] Tuono di *B fa* [music example]

Deve però avvertirsi, che questo *B fa*, essendo Corda straordinaria di *A la mi re* Corda Fondamentale di questa Composizione, è presa alla sfuggita, fermandosi in essa il solo Spazio di tre Caselle; ed è più tosto come Quarta di *F fa ut*. Dal fin quì esposto, rilevasi, che nelle Modulazioni, che discendono di Terza, due Corde del Tuono antecedente servono di accompagnamento al Tuono susseguente, onde la Modulazione, che discende di Terza, è delle più facili a praticarsi. Dopo esser passato a *F fa ut*, come al Num. (4), in cui fermasi per lo Spazio di cinque Caselle, fa passaggio al Num. (5) da *F fa ut* a *C sol fa ut*, nel qual passaggio le avverten-

ze

eſt or - ta eſt or ta

do lux eſt or - - ta eſt or -

ex qua mun do lux eſt or ta lux eſt or ta

por ta ex qua mundo lux eſt or - ta lux eſt or -

por ta ex qua mundo lux eſt or - -

ex qua mundo lux eſt or - ta eſt or ta

mun do ex qua mun do lux eſt or - ta eſt or -

5 6 5 5
4 3 5 4 3 4 3

ze da oſſervarſi ſono diverſe da quelle indicate ai Numeri antecedenti, poichè F *fa ut* non ha altra Corda, che poſſa ſervire al Tuono di *C ſol fa ut*, a cui viene fatto il paſſaggio, che l' iſteſſo *C ſol fa ut*, che, di Quinta del Tuono antecedente diviene Ottava del Tuono ſuſſeguente. Quindi è, che l' Autore ha uſato l' artificio di tenere nel Soprano ſoſpeſa l' Ottava dell' Antecedente *F fa ut*, che diviene Quarta del Tuono che ſegue, e ciò ha praticato, perchè la Compoſizione reſti più unita, e i Paſſaggi da un Tuono ad un'altro reſtino più concatenati, affinchè le Parti della Compoſizione formino poi un bel tutto. Ritorna poſcia al Num. (6) da *C ſol fa ut* ad *A la mi re* Corda Fondamentale di queſta Compoſizione; e ſiccome la Modulazione diſcende di Terza, perciò ſi ſerve delle ſteſſe avvertenze dimoſtrate quì ſopra. E perchè con l' Eſempio ſi verrà ſempre più in chiaro di quanto abbiamo fin quì diviſato, ne proporrò uno, che ſarà tanto più a propoſito al noſtro intento, quanto

più

gau - - de Vir go glo ri o -
ta gau - - - de Vir go
gau de gau - de Vir go glo ri -
ta gau de gau - de Vir go
ta gau - de gau - - de Vir - go
gau de gau de Vir go Vir go glo - -
(2) ta gau de gau de Vir go glo ri -
3♯ 3♯ 5 4 3♯ 5 4 3♯

più è valente l' Autore a cui lo dobbiamo. L' Autore è Francesco Turini, il quale, dopo la morte di Gregorio suo Padre, che fu Cantore, ed eccellente Sonatore di Cornetto dell' Imperatore Ridolfo II., e diede in luce varie Opere di Musica Pratica, entrò al servizio del detto Imperatore in qualità d' Organista di Camera, e poscia dal Capitolo di Brescia sua Patria fu chiamato, ed eletto Organista di quel Duomo, cui servì fino all' Anno 1656., nel quale finì i suoi giorni in età di 66. Anni. L' Esempio di questo illustre Compositore l' abbiamo nel Christe della sua Messa a 4. Voci in Canone, la quale ritrovasi stampata, fra le altre varie sue Opere di Mottetti, e Madrigali a una, e più Voci, nel Libro primo delle Messe a quattro, e cinque Voci pubblicate nell' Anno 1643.

Christe

ſa su per om nes ſpe ci o ſa

glo ri o ſa ſu per om nes

o - ſa ſu per om nes ſpe ci o -

glo ri o - ſa ſu per om nes

glo ri o - - ſa ſu per om - -

ri - o ſa ſu per om nes ſpe ci o -

o - - - ſa (3) ſu per om nes

5 4 3 5 4 3

Reſol. ad Diapaſon.

A B C D E F G

Chriſte e - - le i ſon e le i ſon e - -

Reſol. ad Diateſſaron.

Chri ſte e - le i ſon e -

Canon ad Diapaſon, ad Sub-Diapente, et ad Diateſſaron.

Chri ſte e - - le i ſon e le i ſon e le i -

Reſol. ad Sub-Diapente.

Chri ſte e le i ſon e le i ſon

su per om - nes spe ci -

spe ci o sa su per om -

sa su per om nes spe - - ci o -

spe ci o sa su per om nes spe - -

- nes spe ci o sa su per om -

sa su per om nes spe ci o sa su per

spe ci o sa su per om nes spe ci o -

(4)

5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3

H I K L M N

- le i son e le i son e le i son.

le i son e - - le i son e le i son.

son e le i son e le i son e - lei son.

e - - le i son e le i son e le i son.

La

o ſa ſu - per om nes ſpe ci o -

nes ſpe ci o ſa ſu - per om nes

ſa ſu per om nes ſu per

- ci o ſa ſu per om nes

nes ſpe ci o - - ſa

om nes ſu per om nes ſpe ci o ſa ſu -

ſa ſu per om nes ſu per om nes ſpe ci -

(5)

5 4 3 9 8 5 4 3♮ 5 4 3♮

La Propoſta di queſto Canone fatta dal Tenore incomincia in *D la ſol re* Quinta di *G ſol re ut* Corda Fondamentale, a queſta Propoſta riſponde il Soprano all' Ottava ſopra, il Baſſo alla Quinta ſotto, e il Contralto alla Quarta ſopra. Tanto la Propoſta del Tenore, che la Riſpoſta del Soprano ſi eſtendono ſu le Corde di *G ſol re ut* dalla Lettera A ſino a C, ſe non che ſu 'l finire paſſa alle Corde di *C ſol fa ut*; E ſiccome le Riſpoſte del Baſſo, e del Contralto, che incominciano in *G ſol re ut* dalla Lettera C ſino all' E ſono forzate ancor eſſe ſu 'l finire, per ragione del Canone, a paſſare nelle Corde di *F fa ut*, come ſi vede dalla Lettera E e F, quindi l' Autore ha uſata l' Arte di condurre tanto il Tenore, che il Soprano dalla Lettera E ſino all' I per certe Corde coerenti bensì a quelle del Baſſo, e del Contralto, ma in qualche modo coerenti anche al Tuono di *A la mi re* Terza Minore, perciò ne ſegue, che il Baſſo, e il Contralto dalla Lettera G ſino al K vengono a uſare le Corde di *D la ſol re* Terza Minore. In fatti tanto il Tenore alla

ſa ſpe ci o - - ſa va -

ſpe ci o ſa ſpe ci o - - ſa

om nes ſpe ci o - - ſa

ſu per om nes ſpe ci o - ſa

ſu per om nes ſpe - ci o ſa

- per om nes ſpe ci o ſa

o ſa ſu - per om nes ſpe ci o - ſa

9 8 5 4 3 5 4 3 5 4 3

Lettera I, che il Soprano alla Lettera K entrano con una Cadenza in *D la ſol re* Terza Minore, la quale nel Baſſo alla Lettera L, e nel Contralto alla Lettera M ſi riduce alla Cadenza di *G ſol re ut* Terza maggiore. Queſto convertire una Cadenza di Terza minore in Terza maggiore traſportata che ſia o una Quinta ſotto, o una Quarta ſopra, è uno degli Artificj, che deve uſare il Compoſitore in tal ſorta di Canoni ad imitazione di queſto eccellente Maeſtro. Ed ecco dimoſtrato, come è neceſſario, che il Giovane Compoſitore per modulare uſi nelle Propoſte e Riſpoſte certe Corde, le quali poſſono adattarſi, e al Tuono antecedente, e al ſuſſeguente, a cui ſi vole far paſſaggio. Non voglio mancare in fine di avvertire il Giovane Compoſitore, come ogni ſpecie di Canone richiede alcune avvertenze, che ſono particolari di tali ſpecie. Su di queſto non farò altre parole, poichè, eſſendo le ſpecie de' Canoni moltiſſime, e quaſi ſenza numero, troppo più ſi vorrebbe d' un ben lungo Trattato per darne una anche ſuperficiale notizia.

- - le o val de de co ra

va - - le o val de de -

va le va le o val - de de -

va le va le o

va le val de o val de de co - -

va le o val de de co ra & pro

va le o val de de co ra

(6)

5 6 6 9 8 9 8 5 4.3♮

& pro no bis pro no bis Chri -

co ra & pro no bis pro

co ra pro no bis Chri ſtum ex

val de de co - ra pro no bis

ra & prō no bis Chri ſtum ex o -

no bis Chri ſtum ex o ra pro no bis Chri ſtum ex

& pro no bis Chri ſtum ex o ra pro no bis

5 4 3 ♮ 5 4 3 ♮ 3 ♮ 3 ♮

ftum ex o ra ex o -

no bis Chri ftum ex o ra

o ra ex o - ra ex

Chri ftum ex o ra ex o ra

ra pro no bis Chriftum ex o - ra ex

o - - ra ex o ra ex o -

Chri ftum ex o - - ra ex o ra

(7)

5 5 5 9 8
4 3 ♮ 4 3 ♮ 4 3 ♮

- ra ea o ra ex o - ra.

ex o - ra ex o - ra.

o - - - ra ex o ra.

ex o - - - ra.

o - ra ex o ra ex o ra.

ra ex o - ra ex o ra.

ex o - - ra ex - o ra.

5 9 8 5 9 8 3♮ 9 8 3♮
4 3♮ 4 3♮

Subjectum ordinarium, & contrapositum septem Vocum, in se tantum, continens Quatuor Partes, nempe, Cantum, Tenorem, Sextam Partem, & Septimam. Consequentia uatuor Temporum in Diapason remissum juxta posita.

Ab hexacordo post duo tempora Consequentia in Diapason intensum Quatuor Temporum contra posita.

Septima Pars.

Septem Vocum. Ex Subjecto.

(6)

Altus.

Dif fu -

Esempio II.

Del P. Costanzo Porta.

Estratto dall' Opera Liber 52. Motectorum 5. 6. 7. & 8. Vocum. *Stampata nel 1580. in tempo che era Maestro di Cappella della Santa Casa di Loreto.*

Resolutio ex Subjecto. Canon. Fuga quatuor Temporum ex Diapason intensum.

Tenor.

(1)

Quintus.

Dif fu fa est gra ti -

Ex Subjecto &c.

Sexta Pars.

Bassus.

Si rese celebre nella Musica Pratica il P. Costanzo Porta Cremonese Minor Conventuale, come fra tanti Scrittori di Musica, ed altre Facoltà, ce ne fa fede Francesco Arisio (Cremona Literata T. 2. pag. 453. 454.) dove così parla: *Ansaldus Cotta in Oratione pro instauratione Studiorum Cremonæ habita 1653. hæc Scribit; Constantius Porta non tam hujus Urbis, quam Franciscanæ Familiæ decus eximium, cujus in Musica facultate præstantiam plerisque cum Italiæ Urbibus, Roma potissimum omnium Regina gentium est admirata.* Servì primieramente per Maestro di Cappella in Padova, poi nella Cattedrale d' Osimo, indi nella Metropolitana di Ravenna, e nella Santa Casa di Loreto. Ebbe molti Scolari, che per mezzo delle Stampe diedero saggio singolare del loro profitto fatto sotto un sì ragguardevole Maestro. Furono da esso composte diciotto Opere di Musica Pratica di vario Stile, parte da esso, e parte da altri, date alla luce, le quali e in Italia, e fuori universalmente furono applaudite. In fine carico di meriti cessò di vivere nel 1601. Nei Secoli XV. e XVI. furono in gran pregio

apprel-

(2)

Dif fu -

fa eſt gra ti a in la bi is tu -

a in la bi is tu - - is in la bi is tu -

(7)

Dif fu fa eſt gra ti -

appreſſo de' più eccellenti Maeſtri alcuni Artificj ſingolari nell' Arte di Contrappunto introdotti da Gioanni Occheghen, o Okenheim, dal ſuo Diſcepolo Juſquin del Prato, e da Adriano Willaert diſcepolo del detto Juſquino, e Maeſtro del noſtro P. Coſtanzo Porta, il quale con grande acutezza d' ingegno usò nelle ſue Compoſizioni, i mentovati Artificj conſiſtenti in Fughe artificioſe, in Canoni, in Contrarj, e Roveſci Soggetti. Tali Artificj, abbenchè quaſi tutti non allettino per ſe ſteſſi, che il puro Intelletto, e non già l' Udito principale, e ſingolare oggetto della Muſica, ciò non oſtante oltre il far acuire l' ingegno del Compoſitore, fanno conoſcere con quanta applicazione e ſtudio era a que' tempi eſercitata la Muſica da' Maeſtri, i quali uſavano ogni diligenza per dilettare, non *ſolo* il *ſenſo* dell' Udito con la Melodia, e l' Armonia,

ma

.S. .S. .S.

ſa eſt gra ti a in la bi is tu is

(5)

Dif fu -

is dif fu ſa eſt gra ti a in la bi is in la - bi is tu - is dif -

(4) .S.

Dif fu ſa eſt gra ti a in la bi is tu -

- is dif fu ſa eſt gra - ti a in la bi is tu - is pro -

(3)

Dif fu ſa eſt gra ti -

a in la bi is gra ti a in la - bi is tu is

ma nell' iſteſſo tempo allettare l' Intelletto, che ſerve di guida all' Udito, affinchè qualche volta non reſti ingannato dalla fallacia del ſenſo. Gli Artificj di queſto Eſempio ritrovanſi dall' Autore notati ſpecialmente nella Parte del Soprano, e del Tenore. Con le parole: *Subjectum ordinarium, & contrapoſitum ſeptem Vocum*: ci dimoſtra come un ſolo è il Soggetto propoſto dalla quinta Parte al Num. (1) di queſta Fuga, al qual Soggetto riſpondono le altre ſei Parti, tre *per Moto Contrario*, ed altre tre *per Moto Retto. in ſe tantum continens 4. Partes, nempe, Cantum, Tenorem, Sextam Partem, & Septimam*. Quattro ſono le Parti, che formano un Canone ſervendoſi dell' iſteſſo Soggetto propoſto dalla quinta Parte. Il Soprano al Num. (2) propone

pro pte re a be ne di xit te De - us

sa est gra ti a in la bi is tu is

- fu sa est gra - ti a in la bi is tu - is pro -

is pro pte re a be ne di xit te De-

pte re a be - ne di xit te pro pte re -

a in la bi is tu is pro pte re -

pro pte re a be ne di xit te pro pte re a be ne -

il Canone, e all' Ottava sotto dopo quattro Tempi vi risponde la sesta Parte segnata Num. (3), come viene indicato dalle seguenti parole: *Consequentia quatuor Temporum in Diapason remissum juxta posita*. Queste parole poscia, che sono notate al Rovescio nella Parte del Soprano: *ab hexacordo post duo tempora Consequentia in Diapason intensum quatuor Temporum contra posita*: Indicano che il Tenore al Num. (4) risponde alla Proposta del Soprano alla Sesta del Tuono per Moto Contrario dopo due Tempi, e questo Tenore serve di Proposta, a cui la settima Parte al Num. (5) risponde dopo quattro Tempi all' Ottava. E quì deve avvertirsi, che quelle parole: *juxta posita*; & *contra posita*: le prime dinotano, che le Risposte sono simili affatto, anzi *Reali* alle Proposte; e le altre, che le Risposte sono non solo al *Contrario* della Proposta, ma di più sono *Rovescie*, perchè in esse (come si è dimostrato nella Pri-

ma

in æ ter - num mir-

pro pte re a be ne di xit te De us

pte re a be ne di xit te De us in æ ter - num in æ ter -

- us in æ ter - num

a be ne di - xit te be ne di xit te De us in æ ter num in

a be ne di xit te De - us in

di xit te be - ne di xit te De -

ma Parte di questo Esemplare alla pag. 85.) corrispondono esattamente i Semituoni, come dal seguente Esempio:



Rovescio. 

In oltre questa Risposta del Tenore è tale, che corrisponde precisamente alle Note del Soprano rivoltando la Parte del Soprano al Rovescio, e in tal modo cantando le Note all' indietro, come leggano la loro Scrittura gli Ebrei, cominciando dalla

parte

rha & gut ta & caſ ſia a ve ſti mentis tu -

in æ ter - num mir -

- num mir rha & gut ta & caſ ſia

mir rha & gut ta & caſ ſi a

æ ter - num mir rha & gut - ta & caſ -

æ ter - num mir rha & gut ta & caſ -

us in æ ter num mir rha & gut ta &

parte deſtra andando alla ſiniſtra, il che vien ſignificato dall' Autore, con l' avere notato prima della Chiave di *G ſol re ut* la Chiave di *C ſol fa ut*, che ſerve ordinariamente al Contralto, la quale rivoltando per la parte oppoſta le Note del Soprano, fa che la Cantilena tutta s' aggiri ſu la Chiave di *C ſol fa ut*, come chiaramente ci dimoſtrano le parole: *Ab hexacordo poſt duo Tempora &c.*, che ſono ſcritte al roveſcio delle altre parole, eccone l' Eſempio:

Dif fu ſa eſt gra ti a &c.

Riſpoſta Roveſcia.

Dif fu ſa eſt gra ti a &c.

Trovanſi nella Parte del Tenore *Reſolutio ex Subiecto, Canon, Fuga quatuor Temporum ex Diapaſon intenſum:* Queſte ci fanno conoſcere, che il Tenore forma un Canone,

is a gra di bus e bur - ne is ex qui -

rha & gut ta & caſ ſia - - a ve ſti mentis tu -

mir rha & gut ta & caſ ſia - a ve ſti men -

a ve ſti mentis tu is a gra di bus e bur - ne is

- ſi a a ve - ſti men tis tu -

ſia a ve ſti men tis tu is a gra di bus e - bur -

- ſia a

none, a cui riſponde la ſettima Parte al Num. (5) dopo quattro Tempi, deducendo la Riſpoſta dal Tenore, che è un' Ottava più grave. L' Autore chiama queſta ſua Compoſizione con tre Nomi, l' uno di *Fuga*, l' altro di *Canone*, e il terzo di *Conſeguenza*. Il primo di Fuga noto per ſe ſteſſo, e ſpiegato nella Prefazione di queſta Seconda Parte, ha due ſignificati, che ſono di *Fuga ſciolta*, e di *Fugæ legata*. Ambidue ritrovanſi dall' Autore praticati in queſto Eſempio. Che ſia *Fugæ ſciolta* rilevaſi dalle due prime Riſpoſte, l' una al Num. (6), che forma il Contralto all' Ottava ſopra della Propoſta, che procede per Movimento Contrario della Propoſta; l' altra al Num. (7), che forma il Baſſo alla Quinta ſotto. Che ſia poſcia *Fuga legata*, rilevaſi dal Soprano, che propone, e dal Tenore, che riſponde eſattamente dal principio fino al fine alla Propoſta del Soprano. Il ſecondo nome di *Canone* ſi vede gia praticato fra il Soprano, Tenore, Seſta Parte, e Settima Parte; le prime due, cioè il Soprano, e Tenore per *Moto Retto*, e le altre

due

- bus te de le cta ve rant si li æ re -

is a gra di bus e - bur - ne is ex qui -

- tis tu - - is a gradibus e burne is ex

ex qui - bus te de le cta ve runt

- is a gra di bus e - bur ne is ex qui - bus

- ne is ex qui - bus te de le cta ve -

ve fti men - tis tu is ex qui

due per *Moto Contrario*. In fine il terzo nome di *Conseguenza*, che fu introdotto da Adriano Willaert Capo dell' antica Scuola di Venezia, e si vede usato non solo dal P. Costanzo Porta nelle sue Opere, ma da altri suoi Discepoli, e Condiscepoli ancora, e singolarmente dal Zarlino (Institut. Harmon. P. 3. Cap. 51. delle due prime Ediz., e Cap. 54. delle altre posteriori). Esprime questo nome quel procedere, che fanno le Parti col rispondere alla Proposta l' una dopo l' altra dopo alquanto tempo. Per esprimere il valor delle Pause si serve l' Autore del vocabolo di Tempo. *Consequentia quatuor Temporum: post duo Tempora*, &c. Chiamasi la Breve Figura del Tempo. perchè da essa come madre sono nate tutte le altre Figure, quelle di maggior valore coll' aggiungervi la gamba dalla parte destra, o di sopra, o di sotto, e le Figure di minor valore con mutar la Figura da Quadrata in Circolare,

e

- gum in ho no re tu o

- bus te de le cta ve runt fi li æ re -

qui bus te de le cta ve - runt te

fi li æ re - gum in ho no re tu o

te de le - cta ve - runt te de le cta ve runt

runt fi li æ re - gum in - ho no re

bus te de le cta ve runt fi li æ re -

e coll' aggiungervi, o la gamba, o la negrezza, o qualche altra cosa per differenziarla, come ci dimostra il seguente Esempio:

Massima.	Longa.	BREVE.	Semibreve.	Minima.	Semiminima.	Croma.	Semicroma.
8.	4.	Vale due Battute.	1. Battuta.	$\frac{1}{2}$ Battuta.	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$

Ma siccome il Tempo segnato su 'l principio di questa Composizione è tagliato in

 questo

in ho no re tu o in ho no re

- gum in - ho no re tu o

de le - cta ve runt fi - - li æ re - gum in

in ho no re tu o

fi li æ regum in ho no re tu o in ho -

tu o in ho no re

gum in ho no - re tu - o in ho no -

questo modo ¢ e perciò, come si è notato nella Prima Parte di questo Esemplare alla pag. 116. 117., ogniqualvolta il Tempo è tagliato diminuisce per metà il valore delle Figure, quindi ne viene, che la Breve, la quale nel Tempo minore C valeva due Battute, tagliato che sia il detto Tempo non vale che una Battuta, e perciò viene a chiamarsi la Breve non solo Madre delle altre Figure,

tu o in ho no - re tu o.

in ho no re tu o.

ho no re tu - - o.

in ho no re tu o.

no - re tu - - o.

tu o.

re in ho no re tu o.

re, ma Figura del Tempo, e che vale un Tempo ſolo, cioè una ſola Battuta, come ſi vede da queſto Eſempio:

4. Battute. 2. Battute. Una Battuta. $\frac{1}{2}$ Battuta. $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$

Per la qual coſa praticarono ſempre i Maeſtri de' Secoli paſſati, così anche alcuni de' noſtri giorni, bene inſtruiti de' primi Elementi dell' Arte, di battere la Breve in un Tempo ſolo, o ſia in una Battuta ſola, ne mai inſegnarono, che la Semibreve, nel Tempo tagliato, ſi doveſſe battere in due Tempi, o ſia in una Battuta ſola. Ed ecco come in queſta Compoſizione ha uſate le più eſenziali Regole, che ſono ſtate aſſignate, e praticate da' primi Maeſtri alla Fuga, ed ha introdotto in eſſa i principali Artificj, dimoſtrando, oltre il nome generico di *Fuga*, come viene chiamata ancora con i vocaboli di *Canone*, e di *Conſeguenza*.

Parte Prima.

Eſempio I.

Di Giacomo Antonio Perti.

Eſtratto dal Mottetto a 8. Voci concertato con Strumenti, e Ripieni.

Et ad te ſuſ - pi ran -

Et ad te ſuſ pi ran -

Et ad te ſuſ pi ran - -

Et ad te ad te ſuſ pi -

Et ad te ſuſ pi ran -

Et ad te ſuſ pi ra -

Et ad te ſuſ pi ran -

Et ad te ſuſ pi ra -

A 6 4 2 6 7 6 B 7 6 ♮3 4

Propongo in queſto Eſempio una parte del Mottetto a 8. Voci compoſto dall' Autore nell' Anno 1704. per comando di S. A. R. Ferdinando gran Principe di Toſcana in occaſione di celebrarſi la Feſta della Beata Vergine Maria Aſſunta al Cielo. Tre modi di comporre a otto Voci ſcorgonſi in queſto Eſempio, l' uno abbondante di Diſſonanze in Legatura; l' altro con sbattimenti de' Cori; e il terzo Fugato. In quanto al primo modo, non v' ha dubbio, che l' uſo legittimo, e moderato delle Diſſonanze in Legatura non ſia uno de' più neceſſarj, e grati ornamenti della Fuga, men-

- tes te fem per la cry man tes

- - tes te fem per la cry -

- - tes te fem per la cry -

ran tes te fem - per la -

- tes te fem - per la cry - man -

- - tes te fem per la cry man -

- tes - - te fem per la cry - man -

- mus te fem - per la cry -

7b 6 C 5 D 9 8 5 E 7 6 7 3♮ F 9 8
5b 5b 4 3♮ 4 3♮

mentre effendo la Fuga un prodotto più tofto dell' Arte, che dell' eftro naturale, ne viene che le Diffonanze rettamente collocate la rendono in iftato di recar piacere, e diletto agli afcoltanti. Per la qual cofa, ficcome l' Autore in quefto primo modo di comporre a otto Voci ci dà un Saggio di ciafcuna delle Diffonanze in Legatura, e come debbano regolarfi le otto Parti nel *Prepararle*, *Percuoterle*, e *Rifolverle*; quindi ho creduto utile di mettere fotto gli occhi del Giovane Compofitore la prima Parte di quefto Efempio copiofo di Legature, affinchè poffa apprendere, come debbanfi difporre, e regolare le otto Parti nel maneggio delle Diffonanze Legate. In quefto Efempio introdotte fi veggono tutte quelle Diffonanze praticate in Legatu-

ra

in vo - ca - - - re.

- man tes in vo ca - - - re.

man tes in vo ca - - re.

- cri mantes in vo ca - - - re.

- - te in vo - ca - - - re.

man tes in vo ca - - re.

- tes in vo ca - - - re.

man tes in vo ca - - re.

ra da' più celebri Maeſtri dell' Arte, che ſono per le Parti ſuperiori di Quarta riſoluta in Terza, di Settima in Seſta, di Nona in Ottava, e per la Parte inferiore del Baſſo di Seconda riſoluta in Terza. E ſiccome abbiamo già date le Regole più eſenziali per ben uſare le Diſſonanze alla pag. XXVIII. della prima Parte di queſto Eſemplare, ſiamo ora in grado di dimoſtrare non ſolo la condotta delle Parti, che formano la Diſſonanza in Legatura, ma ancora delle altre Parti, che ſono ſcielte, acciocchè ciaſcuna diſpoſta convenevolmente venga a formare una grata Melodia.

Alla

Alla Lettera A riscontrasi la Legatura di Seconda formata dal Basso, la quale Seconda viene pur anche percossa dal Soprano secondo Coro con il divario, che nel primo Basso la Seconda è Intervallo semplice, e nel secondo Soprano è Intervallo di Nona, che è il Composto della Seconda. Di questi Intervalli Semplici, e Composti se ne è parlato alla pag. xiv. xv. della prima Parte di questo Esemplare. Il primo Soprano accompagna la Seconda con la Quarta, o sia Undecima, e il Contralto con la Sesta, il che viene praticato anche dal Contralto secondo Coro. Il Tenore poi primo Coro forma la Quarta semplice, e l' istesso fa pure, ma alla sfuggita, il Tenore secondo Coro. Deve in oltre osservare il Giovane Compositore, come ognuna delle Parti, per passare agl' Intervalli indicati di Seconda, Quarta, e Sesta, vi passa diversamente; per esempio il primo Basso, volendo passare alla Seconda, si parte dalla Terza, e immediatamente passa alla Seconda; al contrario il secondo Soprano dall' Ottava passa alla Seconda; così il primo Soprano si parte dalla Quinta, e passa alla Quarta, e il primo Tenore si parte dall' Ottava, e passa alla Quarta, e il secondo Tenore parte dalla Terza, e passa alla Quarta. Sono pur anche varj i passaggi alla Sesta, stantecchè il primo Contralto passa dalla Terza alla Sesta, e il secordo Contralto dalla Quinta alla Sesta. Questa varietà di passaggi da una Consonanza ad un' altra, ci fu insegnata da' primi Maestri con singolar esattezza, e precisione, e sopra tutti da Pietro Aron Fiorentino (Toscanello in Musica Lib. 2. Cap. 30.), e dal Zarlino (Instit. Harmon. P. 3. Cap. 58.) perciò è necessario, che sia diligentemente osservata dal Giovane Compositore, per impossessarsene, e farne buon uso nelle proprie Composizioni, acciocchè le Parti non riescano sgangherate, come qualche volta si sente a' giorni nostri, ma si rendano naturali, facili da cantarsi, e grate agli Ascoltanti. Avvertendo in oltre i Giovani, che non solo ai Compositori di quei tempi era noto tal passaggio delle Consonanze, ma anche ai Cantori, essendo questo l' unico mezzo di cui si servivano per cantare all' improvviso il *Contrappunto alla mente*, e di questo ne abbiamo fatta menzione alla pag. 57. 58. della Prima Parte di questo Esemplare. Alla Casella B ritrovasi la Legatura di Settima Composta, o sia Decimaquarta risoluta in Sesta composta, o sia Decimaterza formata dal primo Soprano, nel qual tempo il secondo Soprano dalla Quinta, o Duodecima passa alla Sesta, o sia Decimaterza; così pure il primo Basso dalla Terza passa alla Sesta, a differenza delle Seste, o Decimeterze formate dai due Soprani. E quì pure è duopo avvertire, che per lo più la Settima può accompagnarsi, oltre la Terza, anche dalla Quinta, purchè la Quinta sia buona, cioè Consonante, come in fatti riscontrasi nella seconda Parte di questa Casella, in cui il primo Soprano percuote la Settima, o sia Decimaquarta, e il primo Contralto la Quinta, o sia Duodecima, nell' istesso tempo che il primo Tenore forma la Quinta Semplice. Riscontrasi pure nella seconda Parte di quella Casella il primo Contralto, che accompagna la Settima del primo Soprano con la Quinta, e nel mentre che il primo Soprano risolve la Settima in Sesta, passa il suddetto Contralto alla Quarta. Nella Casella C. Si forma dal primo Soprano la Settima minore diminuita, nel tempo che il Basso primo Coro, e il Contralto secondo Coro formano la Quinta falsa, e siccome la Quinta falsa è Dissonanza, perciò viene preparata nella Casella antecedente dal Basso, non già dal Contralto, che l' usa senza alcuna Preparazione, ed ecco uno de' casi, in cui si può accompagnare la Settima con la Quinta falsa. Vien poscia sostenuta la Quinta falsa nel mentre che il primo Soprano risolve la Settima in Sesta, e nel passare che fa il Basso Fondamentale alla Corda di *E la mi*, sostiene pure l' Intervallo di Quinta falsa della Corda antecedente del Basso, la quale viene ad essere Quarta, che legata antecedentemente risolvesi in Terza maggiore. Questo è uno de' casi particolari, in cui, in vece di preparare la Dissonanza con una Consonanza, la Quinta falsa prepara la Quarta, onde vengono a formarsi due Dissonanze di seguito. Questa licenza, o sia eccezione della Regola delle Dissonanze con Legatura fu già introdotta ne' Madrigali, come si è dimostrato quì sopra alla pag. 149. 151. 191., ed oggi giorno si è resa famigliare in qualunque sorta di Composizioni, e ogniqualvolta sia usata con moderazione, e opportunamente, reca singolar piacere agli Ascoltanti. Avvertir deve il Giovane Compositore, come nel fine di questa Casella, tanto il Basso primo Coro, quanto il Contralto secondo Coro formano la Legatura di Quarta, che risolve in Terza, con questo divario (per evitare le due Ottave, che accaderebbero fra queste due Parti), che risolve prima il Contralto secondo Coro, usando Figure di minor valore, e poscia risolve il Basso primo Coro con Figure di maggior valore. Questo è uno di quei singolari Artificj usati dalla Scuola Romana del Secolo passato, e praticato singolarmente nelle Composizioni a 2. 3. 4. e più Cori da Orazio Benevoli, e a' giorni nostri lodevolmente da Gregorio Ballabene nella sua laboriosissima Composizione dei *Kyrie*, e *Gloria in excelsis* a quarantotto Voci distribuite in dodici Cori.

Que-

Questo istesso Artificio di *Preparare*, *Percuotere*, e *Risolvere* due Parti qualunque Dissonanza, ritrovasi usato dall' Autore di questo Esempio al principio della Casella segnata F; e della Casella H. nel legare, e risolvere la Settima in Sesta; così pure nel legare, e risolvere la Nona in Ottava nella seconda Parte dell' istessa Casella del primo Contralto, e del secondo Tenore. Deve osservare il Giovane Compositore, che le due Parti che *Preparano*, *Percuotono*, e *Risolvono* una stessa Dissonanza, non si trovino in un' istesso Coro, perchè una delle ragioni, per cui è stata introdotta questa doppia *Risoluzione* a due Cori (anzi a tre, quattro, e più Cori, vien praticata da tre, quattro, e più Parti, distribuite in ogni Coro), è, affinchè in ogni Coro si senta la *Preparazione*, la *Percussione*, e la *Risoluzione* della Dissonanza. Non ho creduto necessario notare alcuna cosa nelle due Caselle D E, perchè in esse non iscontrasi cosa, che richiegga particolar osservazione. Alla Casella G incontrasi la Legatura doppia di due diverse Dissonanze, della quale si è parlato alla pag. XXVIII. della Prima Parte di questo Esemplare, imperocchè il Basso primo Coro lega, e risolve la Settima in Sesta nell' istesso tempo, che il Soprano secondo Coro lega, e risolve la Nona in Ottava su 'l fine della Casella H; e nelle due seguenti Caselle I K riscontrasi una lunga Cadenza, nella quale, stando ferma la Parte Fondamentale del Basso secondo Coro, vi si scorgono tutte le Legature, in particolare nella seconda Parte della Casella I ritrovasi la Legatura di Seconda, Quarta, e Sesta, che passa alla Seconda, Quinta, e Settima, e poscia nel principio della Casella K passa alla Legatura di Settima accompagnata dalla Terza maggiore, la qual Settima risolve in Sesta, nel mentre che la Terza passa alla Quarta per formare in fine la Cadenza di Quarta, che risolve in Terza accompagnate ambedue dalla Quinta. Per dimostrare la sostanza di queste Legature delle due Lettere I K prenderemo il Basso primo Coro, e aggiungendovi un Basso, e le Parti di mezzo più necessarie, verremo così in chiaro, come sia formato un così bell' intreccio.

in vo ca - - - re

in vo ca - - - re

invo ca - - - re

in vo ca - - - re

in vo ca - - - re

3♯ 6 9 7 7 3♯ 6 4 5 4 3♯

Passa

Parte Seconda.

Te semper semper vo lu mus a ma re te semper semper

Te semper semper vo lumus a ma re te semper sem per

Te semper semper vo lumus a ma re te semper sem per

Te semper semper vo lu mus a ma re te semper sem per

Te sem per semper vo lumus a ma re te semper

Te semper semper vo lu mus a ma re te semper

Te sem per sem per vo lu mus a ma re te semper

Te semper sem per vo lumus a ma re te semper

5 5

Passa di poi l' Autore in questo Esempio al secondo modo di comporre a otto Voci Fugato, che consiste in sbattimenti de' Cori, il quale non essendo composto, che di *Proposte*, e *Risposte*, viene perciò ad essere una delle Specie del Contrappunto Fugato, con questo solo divario, che in questo Stile le sole Parti del Basso sono soggette alle Leggi della Fuga, e le altre Parti di raro sono soggette a tali Leggi. In questa Specie di Contrappunto Fugato uno de' Bassi propone qualche Soggetto, o sia Andamento, e l' altro Basso, se a due Cori, o li altri Bassi, se a più di

vo lumus a ma re femper fem per te femper vo lu mus a ma re

vo lu mus a ma re femper fem per te femper vo lu mus a ma re

vo lu mus a ma re femper fem per te femper vo lumus a ma re

vo lumus a ma re femper fem per te femper vo lu mus a ma re

vo lumus ama re te femper fem per te femper

vo lumus a ma re te femper fem per te femper

vo lu mus a ma re te femper fem per te fem per

vo lu mus a ma re te femper fem per te fem per

6 6 ♮

due Cori, vi rifpondono. Le *Rifpofte* ordinariamente fono o all' Uniffono, o all' Ottava, o alla Quinta, o alla Quarta, ficchè vengono ad effere affatto confimil a quelle della Fuga, o *Reale*, o del *Tuono*, o d'*Imitazione*. Di quefte varie fe ne trovano in quefto Efempio. Alla Cafella A propone il Baffo primo Coro un piccolo Soggetto a cui rifponde alla Quinta fopra il fecondo Baffo, e quefta Rifpofta è del Tuono, perchè dalla Corda Fondamentale di *D la fol re* paffa il primo Baffo alla Corda di *A la mi re* Quinta del Tuono, e il fecondo Baffo nella Rifpofta paffa dalla Corda di *A la mi re* a quella di *D la fol re* Ottava della Fondamen-

te semper vo lumus a ma re te semper sem per vo lu mus a -

te semper vo lu mus a ma re sem - - - -

te semper vo lu nus a ma re te semper sem per vo lumus a -

te semper vo lumus a ma re te semper sem per vo lu mus a -

sem per te semper sem per te semper vo lumus a -

sem per sem - - -

sem per te semper sem per te semper vo lumus a -

sem per te semper sem per te semper volumus a -

mentale. Alla Casella B propone il primo Basso un altro piccolo Soggetto, a cui risponde alla Terza sotto il secondo Basso, così pure alla Casella C; e alla Casella D si unisceno assieme i due Bassi. Ripiglia il primo Soggetto il secondo Basso alla Casella E, e vi risponde nell' istesso modo, che alla Casella A il primo Basso col variare qualche poco la risposta su 'l fine, e così gareggiando assieme i due Cori per il corso delle seguenti Caselle F G H I e K vengono a fine.

Parte Terza.

ma re ſem per ſem per

per

(1)

ma re ſem per ſem per ut nos poſ ſimus te cum trium -

ma re ſem per ſem per

ma re ſem per ſem per

per

ma re ſem per ſem per

ma re ſem per ſem per

Taſto ſolo.

Procede poſcia l' Autore al terzo modo di Comporre a 8. Fugato, che è il più pregiabile, e che unicamente dipende dall' Arte del Compoſitore, perchè nè l' idea, nè la vivacità poſſono condurre a perfezione tal ſorta di Componimenti. Quindi propone il Tenore al Num. (1) un Soggetto, che dalla Quinta del Tuono aſcende all' Ottava, cui riſpondendo il Contralto al Num. (2) dall' Ottava aſcende alla Quarta del Tuono, dalla qual Riſpoſta rilevaſi, che la Fuga è *Reale*; indi il Soprano al Num. (3) corriſponde in Ottava acuta al Tenore, il Baſſo al Num. (4) corriſponde

(3)

ut nos pof ſimus te -

(2)

ut nos pof ſi mus te cum trium pha re te cum tri um -

pha re tri um pha re tecum tri - um pha - -

ponde in *Ottava grave* al *Contralto*, ed ecco come le quattro Parti del primo Coro conducano la Fuga ſecondo le Leggi preſcritte dall' Arte. Segue poſcia il ſecondo Coro, e al Num. (5) viene ripigliato dal Tenore il Soggetto alla Quarta del Tuono. E qui oſſervi il Giovane Compoſitore, come l' Autore di queſta Fuga, nel prendere queſta Riſpoſta alla Quarta del Tuono non ha avuto altro fine, che di variare il Tuono, il quale per il corſo di nove Battute non avendo ſcorſo che il Tuono di *D la ſol re*, e di paſſaggio la di lui Quinta, non poteva proſeguendo

in

cum tri um pha re te cum tri um pha - - re

pha - - re te cum tri um pha - -

- - - - - re tri -

(4)

ut nos pof fi mus te cum tri um pha re

(5)

ut nos pof -

in tali Corde produrre che noja agli Afcoltanti. Che però deve il Compofitore avere tutta la poffibil avvertenza, affine di evitare il tedio, che producano per fe fteffe tutte le Rifpofte della Fuga a otto Voci, e che in quefta Fuga fi eftendono per il corfo di fedici Battute, perciò gli conviene ufare qualche prudente Artificio, come ha praticato l' Autore di quefta Fuga, mentre in corte circoftanze forza è, che

tri um pha - - -

re tri um pha - - - -

- um pha - - re tecum trium pha -

tri um pha - -

(7)

ut nos pof fi mus te cum tri um pha-

(6)

ut nos pof fi mus te cum trium pha -

fi mus te cum trium pha - - -

6b 6 5 6 4 2 7 6 5 3b 7 5 4 4 6 5

che l' Arte ceda alla Natura, che ama più la varietà, che la fcrupolofa offervanza di certe Regole, la quale, anzi che agevolare, impedifce tante volte il fine della Mufica, che è il dilettare gli Uditori. Segue pofcia il Contralto al Num. (6) la Rifpofta all' Ottava del Tuono, ed il Soprano al Num. (7) alla Quinta, e il Baffo al Num. (8) alla Fondamentale del Tuono, ed ecco adempito con le Rif-

pofte

- - re

- - re

- - re

(9)

- - re ut nos poſ ſi mus te cum tri um -

re tri - um pha - - re

- - re tri um pha re te cum tri um pha -

re trium pha - -

(8)

ut nos poſ ſi mus te cum trium pha - - -

6 5 6 7 6 6 6 6 6
5 4 3 4 4 4 5
2 2 4

poſte di tutte le Parti a quanto richiedeſi in una Fuga a otto Voci. Incontraſi in queſta Caſella ſegnato Num. (8) nel levare della Battuta la Quarta nuda, talchè niuna delle Parti formano fondamento in queſto ſecondo Coro, ma ciò non deve recare grande ammirazione, perchè eſſendo il Perti diſcepolo di D. Giuſeppe Corſo, detto

(12)
ut nos pos si mus te cum tri um pha re tri -

(11)
ut nos pos si mus te cum tri um pha - -

(10)
ut nos pos si mus te cum tri um pha re pos-

pha re tri um pha - - -

tri um pha - - re te cum trium pha - -

- re tri um pha - - - - -

re tri um pha - - - -

- re te cum tri um pha - - -

5 4 3♯ 7 7 6b 7 5 4 5 9 8

detto il Gelano, seguitò la di lui opinione, che nelle Composizioni a due, e più Cori, basta che vi sia un Basso, che faccia fondamento a tutte le altre Parti, sopra di che vedasi quanto si è notato alla pag. 136. 137. della Prima Parte di questo Esemplare. Passa di poi l' Autore di questo Esempio al Num. (9) a ripigliare

(14)

um pha - re te cum tri um pha re te -

- - re te cum tri um pha re

ſi mus tecum trium pha - re te cum trium pha re

- - re tecum trium pha re

- re tecum tri um pha re ut nos poſ ſimus trium-

- - re tecum tri um pha re ut nos poſ ſi mus trium -

- - re tecum tri um pha re ut nos poſ ſi mus trium -

- - re tecum tri um phare ut nos poſ ſimus trium -

9 8 7 (13)
7 6 3♯ 4 3♯ 3♯ 3♯

gliare col primo Baſſo il Soggetto alla Quinta del Tuono; indi le altre Parti dello ſteſſo Coro ai Numeri (10), (11), e (12) ripigliano il ſoggetto, e lo reſtringono formando le Riſpoſte d' Imitazione, talche viene a formarſi lo ſtretto della Fuga, nel mentre che le Parti del ſecondo Coro vanno Contrappuntizzando, coll' in-

cum tri um pha - - - re te cum

te cum tri - um pha - - - re tri um -

te cum tri - um pha - - re tecum

(16)

te cum tri um pha - - - re te cum

(15)

pha re ut nos pos si mus te cum tri um pha re

pha re te cum tri um pha - - - re

pha re te cum triumpha re

pha re tri um pha - - - - re

9 8 9 8 7 5 6 3b 7 4 3
7 6 4 3 5

intrecciarvi ben condotte Legature. Giunto al Num. (15) alla Cadenza di *B mi* Sesta del Tuono, ripiglia sopra le parole: *tecum triumphare*: un breve sbattimento dei due Cori, e poscia introduce al Num. (14) un piccolo attacco, che ha qualche correlazione col primo Soggetto, e ciò a fine di esprimere con maggior forza la pa-

tri um pha re tri um pha

pha - - - - -

tri um pha re tri um pha - - -

tri um pha re tri um pha - - -

tri um pha re tri um pha - - -

tri um pha - - - -

te cum tri um pha re tri um pha - -

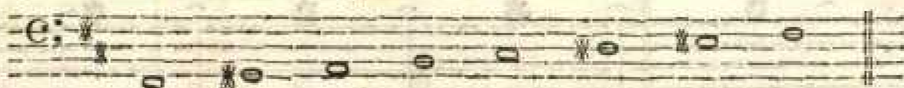
te cum tri um pha re tri um pha - - -

parola: *triumphare*. Non tralafcia però di frapporvi al Num. (15) il primo Soggetto nel Soprano fecondo Coro, e lo introduce nelle Corde più acute, affinchè fi renda più fenfibile. Al Num. (16) ripiglia lo sbattimento dei due Cori, e col gareggiare affieme conduce al fine la Fuga; la quale, fe non è condotta fecondo tutto il rigore delle Regole, ha però il bel pregio d' effer vaga, dilettevole, ed efpref-

espressiva del senso delle parole, che la rende senza dubbio più grata, che è l' unico fine avuto dall' Autore in comporla ad imitazione di tanti altri eccellenti Compositori. Avrebbe potuto l' Autore, non v' ha dubbio, dopo il Num. (13) alla Cadenza di *B mi* Sesta del Tuono ripigliare in essa Corda il Soggetto proposto

su 'l

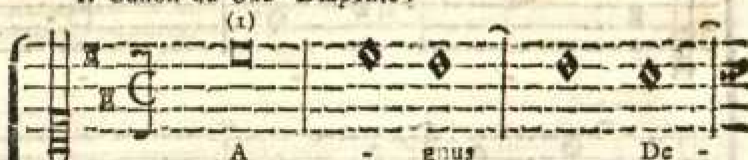
fu 'l principio della Fuga, e condurla, almeno con le Parti del primo Coro, fu la medefima; pofcia con le Parti del fecondo Coro ripigliar il Soggetto fu la Corda di *F fa ut* ♯, e in quefto modo veniva a modulare tutta la Fuga per tutte le Corde, che fono coerenti al Tuono, le quali fono Fondamentale, Quinta, Quarta, Sefta, e Terza. Ma ficcome la Scala di quefta ultima Corda di *F fa ut* ♯, richiede altri Diefis, come ci dimoftra la feguente Scala:



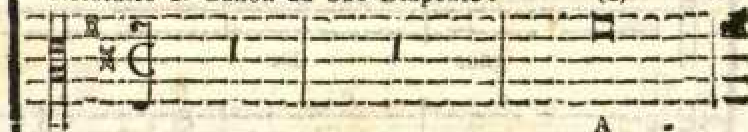
Ognuno ben vede, che quefti ♯ fono per fe fteffi non poco afpri alle orecchie più purgate degli Afcoltanti, perciò l' Autore, che nelle fue Compofizioni ha fempre procurato tutta la naturalezza, prudentemente fi è aftenuto di condurre la Fuga per le accennate Corde. E quì non devo tralafciar di avvertire il Giovane Compofitore, che il metodo, che deve tenerfi nel condurre una Fuga dimoftrato nella Prefazione di quefta feconda Parte, è quello che viene affignato da' primi Maeftri dell' Arte, e il quale come più comune e univerfale, fuole infegnarfi agli Scolari da' Maeftri. Ma ficcome varie fono le Scuole, varie le circoftanze, varj li Soggetti, varj i fini, fingolarmente della maggiore, o minor lunghezza di una Fuga; quindi ne viene, che è obbligato tante volte il Compofitore a variarne anche il metodo, il quale quanto più farà adattato alle occorrenze, tanto più farà lodevole. Ho offervato nello fcorrere varie Fughe, che mi fono paffate fotto gli occhi, che per lo più ogni Compofitore ha tenuto quell' ifteffo metodo infegnatoli dal proprio Maeftro, di modoche fi può dire dei Compofitori di Mufica, quello che fi dice dei Pittori nel confiderare le loro Opere, cioè che il tal Pittore è della Scuola Romana di Rafaelle Sancio da Urbino; della Scuola Fiorentina di Michelagnolo Buonarrotti, e Leonardo da Vinci; della Scuola Veneta di Tiziano Vecellio da Cadore, di Paolo Cagliari Veronefe; della Scuola Lombarda di Antonio Alegri da Correggio, e di Francefco Mazzuola, detto il Parmeggianino; della Scuola Bolognefe dell' Abbate Primaticcio, di Ludovico, Annibale, ed Agoftino Carraci, e di Guido Reni; così nelle Compofizioni di Mufica fi conofce fubito di quale Scuola fia ftato il Compofitore, fe della Romana di Gio: Pier-Luigi da Paleftrina, dei due Fratelli Gio: Maria, e Gio: Bernardino Nanini, di Orazio Benevoli, e di Francefco Foggia; della Scuola Veneta di Adriano Willaert, di Giufeppe Zarlino da Chiozza, di Antonio Lotti; della Scuola Napolitana di Rocco Rodio, del Prencipe di Venofa, di Aleffandro Scarlatti, di Leonardo Leo, di Francefco Durante; della Scuola Lombarda del P. Coftanzo Porta, e di Claudio Monteverde ambidue da Cremona, di Pietro Ponzio Parmeggiano, di Orazio Vecchi da Modona; della Scuola Bolognefe, di D. Andrea Rota, di D. Girolamo Giacobbi, di Gio Paolo Colonna, di Giacomo Antonio Perti tutti Bolognefi. Penfo però, che quando uno Scolaro è fuori della Scuola del proprio Maeftro, fempre più fi perfezionarà nella fua Arte, coll' offervare le Compofizioni degli altri Maeftri di diverfe Scuole, nelle quali fcorgendo i varj Metodi da effo loro tenuti, ne potrà fare quell' ufo prudente nelle fue Compofizioni, che richiederanno le varie circoftanze, in cui avverrà di trovarfi. Vi fono dei talenti fingolari, e rari, che il tenerfi legati al metodo del proprio Maeftro, o a qualche determinato metodo torna loro a troppo grave pregiudizio, poichè gl' impedifce di giungere a quella perfezione, alla quale non han potuto giungere gli fteffi loro Maeftri, avvertendo, che altro è il defiderio di arrivare alla perfezione nella propria Arte, altro è il prefumere di arrivarvi fenza effere ben impoffeffato di quei Primi Principj da' quali dipende qualunque progreffo, fenza avere dalla natura quelle difpofizioni neceffarie, e fenza ufare quei mezzi, che vi ci poffono condurre. La prefunzione è vizio, che deve a tutto cofto fuggirfi, e il defiderio di renderfi eccellente, e perfetto è degno di ogni lode, e meritevole altresì di tutta la diligenza, e fatica per ottenerlo.

Agnus a 8. Voci, con obbligo sopra *La, sol, fa, mi, re, ut*.

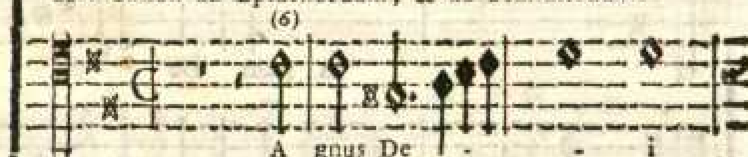
I. Canon ad Sub-Diapente.



Resolutio I. Canon ad Sub-Diapente.



III. Canon ad Eptachordum, & ad Semiditonum.



Esempio II.

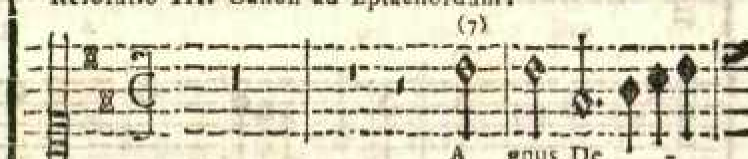
Di Paolo Agostini da Vallerano.

Estratto dal primo Libro delle Messe a 4. 5. Voci.

II. Canon ad Diapente, & ad Unissonum.



Resolutio III. Canon ad Eptachordum.



Resolutio III. Canon ad Semiditonum.



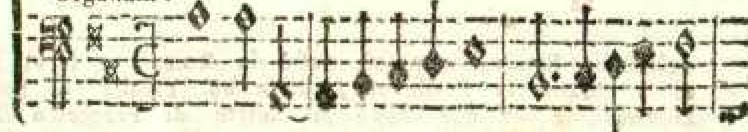
Resolutio II. Canon ad Diapente.



Resolutio II. Canon ad Unissonum.



Organum.



Nacque Paolo Agostini Autore di questo Esempio in Vallerano Terra situata nel Patrimonio di S. Pietro, e fu instruito nell' Arte di Contrappunto da Giovanni Bernardino Nanini, che divenne anche suo Suocero. Servì per Maestro di Cappella nella

- - - i

- gnus De - - -

A gnus De - - -

i A - gnus De i qui

- i A gnus De - -

(8)

A gnus De - - -

- i A gnus De i

gnus De - - i

nella ſua Patria, e poſcia paſsò in Roma, e ſervì nell' isteſſo impiego le Chieſe di S. Maria in Traſtevere, della SS. Trinità di Ponte Siſto, di S. Lorenzo in Damaſo, e in fine dopo la morte di Franceſco Soriano, fu eletto Maeſtro di Cappella della Baſilica di S. Pietro. Di queſto eccellente Compoſitore, così laſciò ſcritto Antimo Liberati (Lett. ad Ovid. Perſapegi pag. 27.): *Fu Paolo Agoſtino uno de' più ſpiritoſi, e vivaci ingegni, che abbia havuto la Muſica a' noſtri tempi in ogni gene-*

qui tol - lis

- i - qui

(a)

- i qui tol lis qui

tol lis pec ca ta mun di qui tol - lis pec -

(b)

i qui tol lis

A gnus De - - - i

qui tol lis pec ca ta mun di pec ca ta

A gnus De i qui tol lis pec ca ta

genere di compoſitione harmonica, di contrappunti, e di canoni; e tra le altre ſue opere meravigliose, fece ſentire nella Baſilica di S. Pietro, nel tempo ch' egli vi fu Maeſtro di Cappella, diverſe modulationi à quattro, a ſei, & otto chori reali, & alcune, che ſi potevano cantare à quattro, overo ſei chori reali ſenza diminuire, o ſnervare l' harmonia, con iſtupore di tutta Roma; e ſe non moriva nel fiore della ſua virilità, havrebbe maggiormente fatto ſtupire tutto il mondo; e ſe foſſe lecito ſi potria con ragion dire

pec ca ta mun di

tol - - lis pec ca -

tol lis pec ca - ta mun di

ca - - ta mun di qui tol -

qui tol lis pec ca - ta mun -

(c)

qui tol lis qui tol lis

pec ca - - ta mun di qui

mun di qui tol lis pec ca - - ta

dice di lui: Consumatus in brevi, explevit tempora multa. Ritrovansi stampati di questo celebre Compositore quattro Libri di *Messe a 4. e 5. Voci* composte con artificiosi Contrappunti Doppj, e Canoni; in oltre *Salmi della Madonna, Magnificat, Hinni, Antifone, & Mottetti a 3. Voci*. Quanto giustamente gli si convenga l' elogio del Liberati, ne fa piena testimonianza questa sua Composizione piena di bellissimi Artificj. Tre sono i Canoni in essa introdotti dall' Autore, il primo è proposto

do na no bis do -

ta mun di do na

do na no bis pa cem do na no bis pa -

- lis pec ca - ta mun di do -

di do na no bis pa cem do -

pec ca - - ta mun di do na no -

tol - lis pec ca - ta mun di

mun di pec ca - ta pec ca -

posto dal Soprano primo Coro al Num, (1), a cui risponde alla Quinta sotto il Contralto primo Coro al Num. (2). Il secondo Canone vien proposto dal Basso primo Coro al Num. (3), a cui risponde alla Quinta sopra il Tenore secondo Coro al Num. (4), e il Basso secondo Coro all' Unissono al Num. (5). Il terzo Canone proposto al Num. (6) dal Tenore primo Coro, a cui risponde al Num. (7) il Soprano secondo Coro alla Settima sopra, e al Num. (8) il Contralto secondo

na no bis pa - cem do - na no -

no bis do na no bis pa -

6.

cem do na no bis pa cem do na no bis pa -

5.

- - na no bis pa - cem do na

na no bis pa cem do na no bis pa cem do -

bis pa cem do na no bis pa cem

do - - na no bis pa cem

- ta mun di do - na no bis

Coro alla Terza minore ſopra. E' noto a qualunque Compoſitore eſercitato ne' Canoni, quanta difficoltà incontraſi nell' introdurre in una Compoſizione Canoni di diverſa Specie, come ſono quelli di queſto *Agnus Dei*. Cinque ſono le Specie di Canone, che l' Autore introduce in queſta Compoſizione, e ſono all' Uniſſono, alla Quinta ſopra, alla Quinta ſotto, alla Terza minore ſopra, e alla Settima ſopra.

La

bis pa - cem.

cem.

cem pa cem.

no bis pa cem.

na no bis pa cem.

do na nobis pa cem.

pa cem.

La prima Specie all' Unissono, essendo la più facile, non richiede che poche Regole. Della seconda, e terza Specie, che sono alla Quinta sopra, e alla Quinta sotto, ne abbiamo parlato dalla pag. 190. fino alla 195. della Prima Parte di questo Esemplare. Le altre due Specie, che sono alla Terza minore sopra, e alla Se-

Settima ſopra, ognuna di eſſe richiede qualche particolare avvertenza, oſſervando per eſempio, come alla lettera (a) il Tenore, che propone il Canone, dopo la Seſta del Tuono diſcende alla Quinta questa tal Seſta e Quinta nel Soprano alla lettera (b), che riſponde alla Settima, ſi converte in una Quinta, che diſcende alla Quarta, e nel Contralto alla lettera (c), che riſponde alla Terza ſi converte nell' Ottava, che diſcende alla Settima Queſta tal mutazione di Corde deve ſervir di Regola al Compoſitore per condurre le altre Parti, oſſervando quanto ſi è detto quì ſopra alla pag. 252. 253. intorno alla Modulazione dei Canoni. Convien però avvertire, che in queſte due Specie di Canoni, fuori dell' Ottava, Quinta, e Quarta, tutti gli altri Intervalli, o per grado, o per Salto, ſono in qualche modo liberi, talchè ſe la Propoſta del Canone forma per eſempio un Salto di Terza maggiore, è permeſſo alla Riſpoſta, affine di non uſcire dal Tuono della Compoſizione, di formare un Salto di Terza minore, e così vien permeſſo agli altri Intervalli di Seconda, di Seſta, e di Settima, o aſcendenti, o diſcendenti. Quello, che trovaſi di raro in tutte le Opere di queſto celebre Compoſitore, ſi è una chiarezza, una naturalezza, e paſtoſità ſingolare, e abbenchè egli abbia introdotti nelle ſue Compoſizioni gli Artificj più difficoltoſi di Canoni, di tutte le Specie, e di Contrappunti doppj di tutte le ſorta, ciò non oſtante egli ha ſaputo unire a tali Artificj, coſa molto rara, la chiarezza, e naturalezza tanto nella Melodìa di ciaſcuna delle Parti, che nell' Armonìa formata dalla loro unione.

Canone artificioſo dell' Autore, che creſce un Tuono.

Creſce un Tuono.

Creſce un Tuono.

Eſempio III.

Di Filippo Baroni Anconitano.

Eſtratto dal Cantico Magnificat, che ſta unito all' Opera: Pſalmodia Veſpertina totius Anni, duplici Choro perbreviter concinenda. 1710.

Filippo Baroni Maeſtro di Cappella del Duomo d' Ancona ſua Patria, diede in luce nell' Anno 1701. un Opera piccola di mole, ma grande di valore, che contiene una ſerie di Canoni a 2. Voci, ove trovanſi introdotti i più ſingolari Artificj, che ſiano ſtati praticati da' più eccellenti Maeſtri di Muſica. Oltre di queſta ne diede un' altra di egual pregio nel 1710. dei Salmi brevi a 8. Voci piene, dalla quale

- men

A - men

A men

- men A men

(5) A - - - men

(6) A - - men

(a) A - - men

(4) A - - - - men A men -

5 6 3♯ 6 6 3♯ 5 6 5 6♮ 6♯
4 3♯ 5 4 3♯

quale abbiamo estratto l' Esempio, che quì proponiamo da imitare ai Giovani Compositori. In questo vien proposto un Soggetto nella Parte del Basso primo Coro al Num. (1), al quale rispondono nel primo Coro alla Quinta, o sia Duodecima il Soprano al Num. (2), e all' Ottava il Contralto al Num. (3). Ma siccome l' espo-

A - - - men

- - - - men

- men A men A - - - men A men

- - - - men

A -

A

A - men

A - -

6 6 5 5 6 6 4 3 6 6

l' esperienza c' insegna, che il dare principio a qualunque Composizione fuori di tempo, cioè fuori della prima percussione della Battuta (come è questo Soggetto, che incomincia nel secondo Quarto del Battere), per lo più e il Cantante, e il Suonatore, tarda, o anticipa qualche poco, talche ne nasce qualche sconcerto, quindi,

A -

A - -

(*)

A - -

A - - -

- - men A - men A men

- - - men A - men

A men A - - - men A men

- - - men A men

6 5 5 6 6 4 3 6♯ Ʃ6 5 3♯ 5

per evitarlo, prudentemente ha introdotto l' Autore un piccolo Andamento di Crome nel Tenore al Segno (*), affinche venga regolato il Tempo in modo tale, che il Basso possa aggiustatamente cominciare nel secondo Quarto del Battere. Al Num. (4) risponde all' Unisono il Basso secondo Coro, così pure il Soprano secondo Coro al Num. (5) risponde al Soprano primo Coro, e il Contralto al Num. (6) risponde al Contralto primo Coro. Merita d' esser osservato, come sebbene da tre Parti sole tanto nel primo, che nel

- men A men A -

- - men A -

- - men A -

- men A men A - -

A - - - - -

A - - - men

A - - men

A - - - men A men

nel secondo Coro, in tutto il corso di questa Fuga, venga eseguito il Soggetto proposto; in ogni ripiglio però del Soggetto d'ogni Coro, avvi sempre una Parte, che ripiglia diversamente dal primo Soggetto; sopra di che dobbiamo riflettere, che una tal condotta è stata tenuta dall' Autore avvedutamente per più ragioni. La prima si è, affinchè la Fuga non si estendesse più in lungo, di quello che egli si era proposto. La seconda ragione si

 è,

men
A -
men
A -
(*)
men A -
men A -
- men A
men
A
-
men A -
(*)
A -
-
men
(*)
A -
A
-
men
(*)
A -
-
men A
men
A -
5 4 3 6 5 3 ✕ 5 4 3 ✕ 6 5 5 4 3

è perchè, essendo tanto breve il Soggetto, e repplicato tante volte, non poteva che produrre noja agli Uditori, perciò ha introdotto un piccolo Contrassoggetto, che trovasi contrassegnato col (*), che viene ripigliato ora da una parte, ora da un' altra, a fine d' impedire il tedio, che potrebbe produrre il primo Soggetto, ogni qual volta fosse solo. Vengono però eccettuate le due Parti del Basso, perchè, siccome sopra di esse è appoggiato particolarmente lo Stile pieno a otto Voci, perciò devono anche sostenere il pri-

men A - men A -

men A men (a) A -

men A - men A - -

men A - men A men A -

- men A men A men

A - - men A men

A - - men A - men A -

- men A men A - men A men

6 5 4 3 4 3 4 3 5
5 8

principale Soggetto propoſto. E ſiccome gli Uomini conſumati nell' Arte non operano a caſo, ma ſanno ſecondo le circoſtanze far buon uſo di qualunque piccola coſa, perciò queſto raguardevole Maeſtro ha ſaputo ridurre il piccolo Andamento introdotto ſu 'l principio del primo Tenore al ſegno (*), e convertirlo nel progreſſo della Fuga in forma di Soggetto, introducendolo di quando in quando ora in una Parte, ora in un' altra, o del primo, o del ſecondo Coro. Ed ecco come queſta Fuga viene ad eſſer compoſta di

tre

- - men A - - men,

men A - men A men.

(*) (*) - - - - men A - - men.

men A men A - men A men.

A - - - - - men.

A - men A - - men A men.

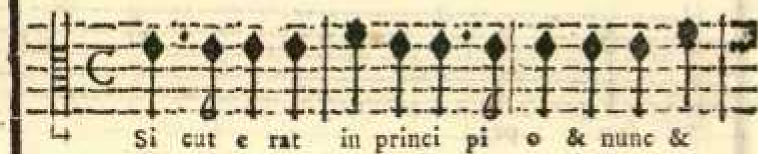
(*) (*) - - - - - men.

A men A - men A - men.

4 3 ♮ 4 3 ♮ 5 3 ♮ 6 4 5 4 3 ♮

tre Soggetti, i quali distribuiti opportunamente, producono un' effetto e piacere singolare. Osservi in fine il Giovane Compositore, come nel mezzo di questa Fuga comincia l' Autore a ridurre a minor numero di Battute il ripiglio dei Soggetti in ambedue i Cori, anzi nel fine riduce a due, e poscia ad una sola Battuta il primo Soggetto, unendolo assieme con gli altri due, e questo è uno dei modi usati dagli esperti Maestri, ogniqualvolta che il Soggetto è di tal Natura, che non ammetta alcun stretto.





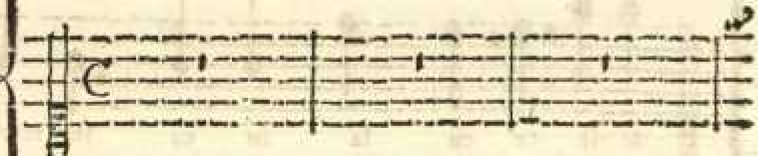


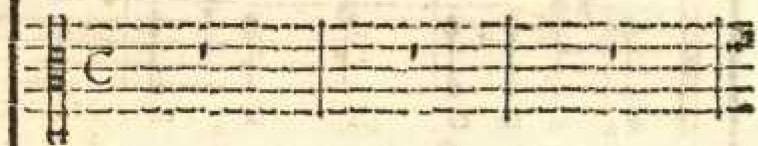
Eſempio IV.

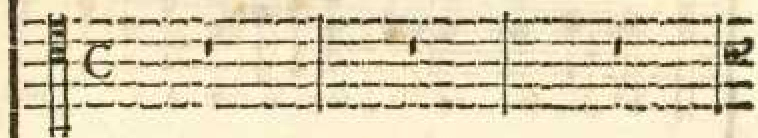
Dell' Abbate D. Agoſtino Steffani.

Eſtratto dal Magnificat *dei Salmi brevi a 8. Voci piene.*













Darà fine a queſta ſeconda Parte l' Eſempio dell' Abbate D. Agoſtino Steffani uno dei più inſigni Profeſſori che vanti la Muſica. Egli appreſe l' Arte di Contrappunto ſotto la direzione di Ercole Bernabei Maeſtro di Cappella della Corte Elettorale di Baviera, e in poco tempo, eſſendo Organiſta nell' iſteſſa Corte, diede alla luce una muta di Salmi intitolata: *Pſalmodia Veſpertina volans octo plenis vocibus concinenda*

per

ſem per

ſem per

ſem per

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum A - -

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum A - -

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum A men A - -

(1)

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum A - -

4 3 ♮ 3 ♮ 3 ♭ 5 5 4 3

da ab Auguſtino Steffano &c. anno 1674. ætatis ſuæ 19. Sarebbe di gran vantaggio ai Giovani Compoſitori, ſe aveſſero ſotto gli occhi queſt' Opera ſpartita, perchè, oltre la naturalezza dello Stile, e la brevità, rilevarebbero di quando in quando, per eſprimere qualche diſtinto ſentimento delle parole, alcuni piccoli pezzi pieni di ben inteſe, e condotte Legature, e di ſingolari Modulazioni. Pubblicò ancora queſto celebre Autore un' Opera di Sonate a 4. Strumenti da lui compoſta; ma ſopra tutto alquan-

(2)
A - - - men A men
A - men A - - - men A men
A - men A - men A men
(3)
A - - men A men
- - men A -
(4)
- men A men A - men
- men A men A -
(5)
- men A men A -
33

alquanti Duetti da tutti i Professori di Musica tenuti in molto pregio, ne' quali risalta a maraviglia l' alto suo sapere, e il suo gran possesso della Pratica, e singolarmente de' Contrappunti doppj di tutte le Specie. Non contento della Pratica, volle in oltre impossessarsi della Teorica, e in tempo, che dalla Corte di Baviera era passato per servire di Maestro di Cappella alla Corte d' Hannover, diede colle Stampe d' Amsterdam una prova incontrastabile della sua profonda cognizione non solo della Teorica, ma della Storia Sagra, e Profana, col pubblicare un Libro intitolato: *Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica, & in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi* 1698. La materia è trattata da Filosofo, e secondo quei Principj,

A - - men A - - men A -

A men A - men A - men

A - men A - men (8) A men A - men

(6) (10)

A - men A men A - men A men A -

- men A men A - - men A -

A - men A - men A - men A - men A -

- men A men A - men A men A -

(7) (9)

- men A men A - men A men A - men

che vengono ſomminiſtrati dalla Matematica, e fu tanto applaudito queſto Libro, ſingolarmente in Germania, che per aſſerzione di Gio: Gothofredo Waltern (*Lexicon Muſicum pag. 577.*) fu tradotto in lingua Tedeſca, e riſtampato da otto volte. Per avviſo dello ſteſſo Waltern compoſe ancora la Muſica di varj Drammi in lingua Italiana recitati nel Teatro d' Hannover, e poſcia tradotti in Tedeſco, e recitati nel Teatro di Amburgo. Fu condecorato queſto celebre Autore dell' Abbazia di Lipſinga, e Protonotariato Appoſtolico, e in fine eletto Veſcovo di Spira. Prima d' intrapprendere l' eſame di queſto Eſempio, ſarà bene, che il Giovane Compoſito-

re

- - - - - men.

A men A - men.

A men A men A men.

men A men A men.

- men A - men A men.

men A men A men A - men.

men A men A - men.

(11)

A men A men A men.

9 8 3 2

re ſia informato del fine, che ha avuto l' Autore in comporlo, che non è ſtato punto diverſo da quello dell' Autore dell' antecedente Eſempio. Il fine per tanto di queſto Compoſitore è ſtato, che le Compoſizioni, che devono ſervire per uſo cotidiano delle Cappelle, ſiano compoſte in uno Stile facile, e comodo ai Cantanti, i quali non eſſendo per lo più che mediocremente impoſſeſſati nella loro Arte, è neceſſario, che le Compoſizioni ſiano facili da eſeguirſi, e comode per poterſi cantare mancando una qualche Parte, eccettuate però quelle dei due Baſſi, perchè ſopra di eſſi è appoggiata tutta la Compoſizione. Ma ſiccome il Cantico, da cui ſi è preſa queſta Fuga, è del Quarto Tuono, trovandoſi la di lui Intonazione nella

Parte del Tenore, perciò ſi è cominciato queſto Eſempio dalle parole: *ſicut erat*, affinchè riſovvengano al Giovane Compoſitore le Corde proprie di tal Tuono indicate nella prima Parte di queſto Eſemplare alla pag. 67. Giunto queſto Eſempio alle parole: *Et in ſæcula*, reſta ſoſpeſo in *G ſol re ut*, e poſcia il Baſſo ſecondo Coro al Num. (1) attacca il Soggetto in *C ſol fa ut*, a cui riſponde al Num. (2) il Soprano primo Coro all' Ottava ſopra, e poſcia il Baſſo primo Coro al Num. (3) all' Uniſſono; e ſiccome la Riſpoſta di queſto Baſſo primo Coro ſi conduce alla Corda di *G ſol re ut*, perciò il Contralto ſecondo Coro ripiglia il Soggetto in *G ſol re ut* al Num. (4), così pure il Baſſo ſecondo Coro al Num. (5). Queſto Baſſo ritorna alla Corda di *C ſol fa ut*, nella qual Corda ripiglia il Soggetto il Baſſo primo Coro al Num. (6) a cui riſponde il Baſſo ſecondo Coro al Num. (7), e di nuovo repplica il Baſſo primo Coro al Num. (8). Paſſa di poi alla fine alla Corda di *A la mi re*, e quì di nuovo i due Baſſi ai Num. (9), (10), e (11) formano con l' iſteſſo Soggetto uno sbattimento di Cori, e ſi conducono alla Cadenza finale, che volgarmente vien detta *Plagale*. Per iſtruzione de' Giovani Compoſitori fa duopo rammentarſi, come alla pag. 73. della Prima Parte di queſto Eſemplare ſi è detto, che il Quarto Tuono frequenta più la Corda di *A la mi re*, che di *E la mi* ſua Fondamentale, e alla pag. 74. ſi è detto, che il Terzo Tuono raggiraſi più toſto ſu la Corda di *C ſol fa ut*, che della ſua Fondamentale *E la mi*. Per la qual coſa, ſiccome l' Attacco di queſta Fuga è in *C ſol fa ut*, non è inveriſimile che l' Autore, inſtruito dal ſuo Maeſtro non ſolo nel Contrappunto, ma anche nel Canto fermo, ſiaſi introdotto a proporre queſto Soggetto in *C ſol fa ut*, come ſe il Tuono foſſe *Miſto*, cioè foſſe Quarto Tuono miſto col Terzo. In fatti in tutto il corſo del Cantico *Magnificat*, abbenchè l' Intonazione ſia di Quarto Tuono, trovaſi ora modulato per le Corde *C ſol fa ut*, ora di *G ſol re ut* alla sfugita, ma ſingolarmente di *A la mi re*, onde in queſto modo viene più ad uniformarſi alla Salmodia del Terzo, che del Quarto Tuono, come rilevaſi dai due ſeguenti Eſempj.

Intonazione del Terzo Tuono.



*Si cut e rat in princi pi o & nunc & ſemper * & in ſæ cu la ſæ cu lo rum A - men.*

Intonazione del Quarto Tuono.



*Si cut e rat in princi pi o & nunc & ſemper * & in ſæ cu la ſæ cu lo rum A men.*

Tanto queſta Fuga, che l' antecedente, abbenchè non ſiano condotte con il rigore delle Regole da Maeſtri dell' Arte ſtabilite, eſſendo però più comode per l' eſecuzione, e per l' effetto molto più gradite agli Aſcoltanti, ſono ſtate ſcielte, affinchè poſſano eſſer oſſervate, e imitate da' Giovani Compoſitori, i quali molte volte incontrano più difficoltà nel comporre qualche Fuga, in cui ſiano introdotte con avvedutezza alcune eccezioni delle Regole, e un metodo particolare adattato alle circoſtanze, che quelle Fughe condotte con il più eſatto, e ſcrupoloſo metodo da' Maeſtri preſcritto.

E quì darò fine a queſta Seconda Parte, che ſarà il compimento di queſto Eſemplare, in cui il merito di tante eccellenti Compoſizioni ſupplirà a quel di più, che la mia inſufficienza non ha ſaputo rilevare nelle Oſſervazioni da me aggiuntevi. Io non dubito punto, che queſta Raccolta di Eſempj non ſia per apportare un gran giovamento ai Giovani Compoſitori, per apprendere il vero modo di comporre con i più nobili Artificj, e le più iſquiſite finezze dell' Arte, qualor ſi diano di buon propoſito a ſeguire le traccie di sì valoroſi, ed inſigni Maeſtri. Nell' intrapprendere queſta mia qualunque ſiaſi fatica, queſto almeno è ſtato l' unico mio fine, il quale ſe mi verrà fatto d' ottenere a miſura de' miei deſiderj, eſſi avranno di che volermene bene, ed io me ne andrò lieto, e contento d' aver cooperato a' loro vantaggi.

INDICE DEGLI AUTORI.

Zef-

INDICE DELLE COMPOSIZIONI.

Donna

INDICE
DELLE MATERIE.

A

il.

D

E

F

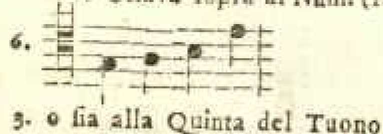
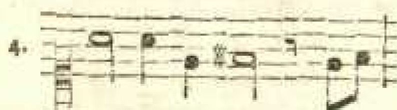
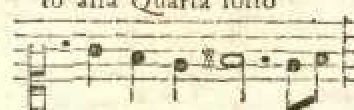
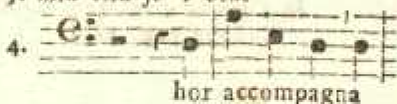
G

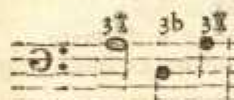
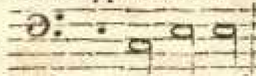
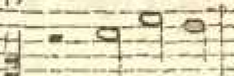
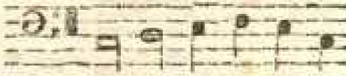
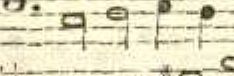
 Pro-

Q

R

S

Pag.	Lin.	*Errori.*	*Correzioni.*
xix.	7.	la *Fuga* alla *Proposta*	alla *Proposta*, la *Fuga*
xxiii.	31.	*Ad Diapason cum Tono, vel Hemitonio*	*Ad Diapason cum Hemitonio, vel Tono*
	33.	*Ad Diapason cum Ditono, vel Triemitonio*	*Ad Diapason cum Trihemitonio, vel Ditono*
Annot. (2)	3.	*se al di sopra*	*se al di sotto*
xxx.	22.	si viene disformare	si viene a difformare
xxxii.	5.	abbenchè sia inferior grado	abbenche sia d' inferior grado
xxxvi. Tenore			
xxxxiii. Soprano			
xxxiv. Tenore			
10. Contralto.			
14. Soprano			
21.	2.	di Benedetto Mercello	di Benedetto Marcello
Annot.	4.	il Salto di Quinta	il Salto di Quarta ascendente
	5.	Contrasoggetto	Contrasoggetto al Num. (3)
27.	4.	Quinta sotto il Tenore	Quinta sotto il Tenore al Num. (7)
28. Annot.	1. 2.	al Num. (7) il terzo Soggetto, e colla Risposta del Soprano all' Ottava sopra al Num. (10)	al Num. (8), e poscia ai Num. (10) (11) il quarto Soggetto, dopo del quale
32. Tenore	6.		
	3.	o sia alla Quinta del Tuono	o sia alla Quinta del Tuono il secondo Soprano al Num. (4) rovescia il Soggetto alla Quarta sotto
35. Soprano	4.		
35. Annot. Basso			
57. Contralto			
67. Annot.	3.	di Figure alquante	di Figure alquanto
81. Annot.	5.	*mia ella se 'l vede*	*mia vita ella se 'l vede*
101. Basso	4.		
102. Basso	4.		

Pag.	Lin.	*Errori.*	*Correzioni.*
104. Annot.	13.	ed altre Chiese. Morì	ed altre Chiese, morì
114. Basso	4.		
	1. Basso Org. su 'l fine		
117. Annot.	1.	dall' esatta osservanza	tutto dall' esatta osservanza
122. Annot.	24.	esporre il trasportato	esporre il trasportato nel Tuono di *A la mi re* Terza maggiore
125. Tenore	3.		
126. Basso	10.		
Basso		 men	 men
	1.	e il Basso ro	e il Basso al Num. (13)
141. Annot.	3.	quanto adatta e far risaltare	quanto adatta a far risaltare
Annot.	9.	(essendo d'anni 95. nel 1756.)	(essendo morto d'anni 95. nel 1756.)
157. Annot.	13.	Cootrappuntizzare	Contrappuntizzare
177. Basso	5.		
193. Annot.	14.	e siecome ritrovansi	e siccome le Parti ritrovansi
200. Tenore	5.	 mio sos pi ro	 mio sos pi re
202. 2. Soprano	7.		
214. Soprano	7.	 & co ro	 & co ro
244. 2. Soprano			
249. Basso			
302. Contralto			 Cresce un Tuono
	38.	in Canone pag. 157.	in Canone pag. 157. Chirie a 4. Voci in Canone pag. xx.

Parte seconda XXV [illegible]